SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

KING CRIMSON

1973-2023: 50 ANNI DI LARKS' TONGUES IN ASPIC

+
- IAN GILLAN
- SARO COSENTINO
- ANDREA PAVONI
- MARK-ALMOND
- OAK
- FABRIZIO DE ANDRÉ
- CELESTE
- JONAS REINGOLD
- PINK FLOYD
- TONY HILL

TONY ESPOSITO ROSSO NAPOLETANO

NICK DRAKE PINK MOON

PHOENIX AGAIN IN VOLO

DIM GRAY NORWAY SOUND

QUATERMASS FROM 1970

MAGMA KÃRTËHL

Sprea EDITORI

TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPA/LO – NO/149/A.P./2016 ART.1 COMMA1 – S/NA.
AUT 17,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F + PM € 23,50 F + € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

LE ORME FELONA E SORONA

50° ANNIVERSARIO - VINILE 180g IN EDIZIONE LIMITATA E NUMERATA

AUDIO RIMASTERIZZATO DAI NASTRI ANALOGICI E ARTWORK ORIGINALE + OBI STRIPE

DISPONIBILE DAL
24 MARZO 2023
NEI FORMATI:
TEST PRESSING
LP BLACK
LP COLOR

PROG ROCK ITALIA
Il meglio del Progressive Italiano

La più importante e prestigiosa collana del **Progressive Rock Italiano** continua con le ripubblicazioni dei grandi capolavori rimasterizzati dai nastri analogici e con artwork originale. Vinile 180g.

SAINT JUST - La casa del lago - (27 Gennaio)

seguiranno:

IL BARICENTRO - Trusciant - *(28 Aprile 2023)*
BANCO DEL MUTUO SOCCORSO - Canto di primavera - *(7 Luglio 2023)*
LE ORME - Contrappunti - *(20 Ottobre 2023)*

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

WELCOME E 46!

E DESMAELE

Che emozione entrare in ogni nuovo anno con «**Prog Italia**» ancora in pista. Non è una cosa detta a vanvera, bensì la reale sensazione di benessere che ogni volta viene a "trovarmi". Siamo entrati nell'ottavo anno di vita della nostra rivista e, a quanto sembra, ancora con l'intatta voglia di musica, che non accenna a diminuire numero dopo numero. Ne abbiamo passate tante insieme, persino una pandemia, che prima non riuscivamo neanche a ipotizzare, esagerata persino come espediente narrativo di un film apocalittico. «**Prog Italia**» 29, con la copertina dedicata ai **Van der Graaf Generator** uscì nel marzo 2020, quindi nel pieno del primo, durissimo e lunghissimo, lockdown; nonostante tutto ciò andò bene, sintomo del profondo affetto che ci legava, come anche oggi. Trovare la rivista in quei momenti non era certo facile… non riuscimmo neanche a riprendere le rimanenze, che andarono direttamente al macero.
E con questo editoriale entriamo nel 2023… comincia ad essere davvero una lunga storia. Nella mia vita ho esplorato qualsiasi campo nella musica, non solo come giornalista, ma non ho dubbi: «**Prog Italia**» è la più bella esperienza che abbia mai fatto. Non avrei mai pensato che potesse giungere, grazie a Francesco Coniglio e Luca Sprea, quando ormai avevo deciso di non scrivere più per qualsiasi giornale me l'avesse chiesto… stufo anche del pressappochismo dell'editoria musicale!

Per questo e mille altri motivi guardo al numero 46 con un affetto particolare. È lo specchio di un approccio musicale diverso dagli stereotipi su cosa deve essere prog e cosa no. D'altronde sopra la testata in copertina c'è una frase, da me elaborata tanti anni fa, quando conducevo in varie radio romane una trasmissione chiamata *Progressivamente*, che anche ora mi identifica pienamente…
SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI…

Qualche tempo fa scrissi della suite *Il giardino del mago*, contenuta nel **SALVADANAIO** del **BMS**… "Una musica diversa da quanto girava intorno: sinfonica, colta, popolare, rock, mediterranea, capace di sparigliare le carte, di rendersi meticcia senza aspirazioni di purezza, mettendo insieme il meglio del resto e ampliando la conoscenza verso nuove frontiere, artistiche e culturali".
Questo è il nostro mondo, che ha identità nel rispetto delle diversità, che se ne frega della carta d'identità artistica in un senso o nell'altro; la cosa importante è la qualità della musica, il resto ci interessa poco. Ci sono dischi fantastici degli anni 70 e porcherie inascoltabili, così succede oggi, pur se la fruizione della musica è cambiata drasticamente, anche perché non rappresenta più una delle esigenze primarie delle persone.
E allora? Prendendo in prestito alcune parole dall'editoriale del numero 38, settembre 2021: E allora musica, come sempre, oggi più di ieri, sempre più forte accanto a chi la vive ancora come un bisogno primario, fondamentale come l'aria che si respira. D'altronde senza musica che vita sarebbe?!
Grazie a tutte/tutti

Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto.
Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.com

STONEMUSIC.IT

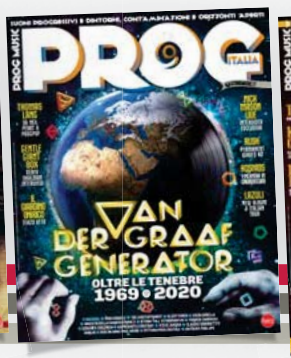
TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB

OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE!
TI ASPETTIAMO!

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL
STONEMUSIC.IT

STREAMING & SHARING
STONEMUSIC.IT



MEGLIO UN ABBONAMENTO A «PROG ITALIA» DEI REGALI DI BABBO NATALE? ALLORA NON PENSARCI E ABBONATI PER IL 2023. BUON ANNO A TUTTI.

Cartolina a cura di **Claudio Lodi**

SOMMARIO

#46 · PROG ITALIA

5 TONY HILL
Ricordando un grande artista

6 COVERSTORY
KING CRIMSON 1973-2023
50 anni di LARKS' TONGUES IN ASPIC

26 IAN GILLAN
Discografia 1976-1982

34 MARK-ALMOND
L'insostenibile leggerezza del blues

38 QUATERMASS
1970: Un album leggendario

45 ALDO DE SCALZI
Coliandro Vs Diabolik?

48 DIM GRAY
Norway sound

52 COVET
Chitarrista straordinaria: Yvette Young

56 NICK DRAKE
L'ultima luna

64 ANDREA PAVONI
CANZONI IN VERTICALE

68 TONY ESPOSITO
ROSSO NAPOLETANO

76 FABRIZIO DE ANDRÉ
Una goccia di splendore book

82 SARO COSENTINO
THE ROAD TO NOW

86 PHOENIX AGAIN
Visioni progressive

90 JONAS REINGOLD
Un basso per sollevare il mondo

94 O.A.K.
Nel segno di Nikola Tesla

98 MAGMA
KARTĒHL

102 CELESTE
CELESTIAL SYMPHONY ORCHESTRA

106 PINK FLOYD
15 strane copertine!

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

IL N° 47 SARÀ IN EDICOLA DAL 17 MARZO

Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materia prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it
PEFC/18-31-379

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE
Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

IN MEMORIA DI TONY HILL

«Prog Italia» 46 è dedicato alla memoria del grande chitarrista inglese

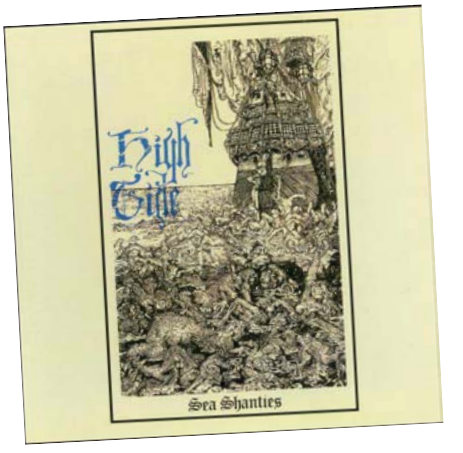
Testo: **Guido Bellachioma**

Il chitarrista/cantante degli straordinari e sottovalutati **High Tide** è scomparso l'8 dicembre 2022. La band inglese era oscura come i **Van der Graaf Generator** e devastante quanto i **Black Sabbath** degli esordi.
Il loro primo album, SEA SHANTIES, pubblicato nell'ottobre 1969, quando avevo compiuto da poco 14 anni, mi colpì come un macigno per la selvaggia commistione di folk, psichedelia e sonorità sospese tra l'hard rock e il nascente heavy metal. Sul mare in tempesta della loro musica, che la sezione ritmica tentava invano di calmare, era furibonda la lotta tra la sua chitarra elettrica "urlante" e il violino, altrettanto "aggressivo" ed elettrico, di Simon House (poi con gli Hawkwind, David Bowie ecc.). Bellissima la copertina gatefold di **Paul Whitehead**, dove una nave dall'aspetto sinistro solca le acque minacciose, popolate da mostri infiniti.
Il seguente HIGH TIDE, edito nel luglio 1970, è registrato meglio e il suono esce letteralmente fuori dalle casse dell'impianto stereo, o da qualsiasi cosa usiate per riprodurre la musica. Tre soli brani invece dei sei dell'esordio, dove emerge l'oscuramente ipnotica *Saneonymous*, quasi 15 minuti che vedono persino illusori squarci di sereno con la chitarra acustica, però dopo che l'uragano ha devastato ogni luogo… ma è solo un attimo perché la tempesta riprende, sempre. La produzione è di **George Chkiantz** (Family, Hawkwind, Led Zeppelin, Soft Machine, King Crimson, Magma), che nel primo album aveva il ruolo di tecnico del suono. Nonostante in questo Lp sia Hill che House suonino le tastiere il loro ruolo è marginale, più che altro servono a costruire il suono. Per questa capacità di gestire suoni e silenzi, ancora più inquietanti degli assalti frontali, gli High Tide non sono alla portata di tutti, nel senso proprio dell'ascolto prolungato necessario per entrarci dentro… ma se ci riuscirete non avrete scampo e rimarrete stregati!

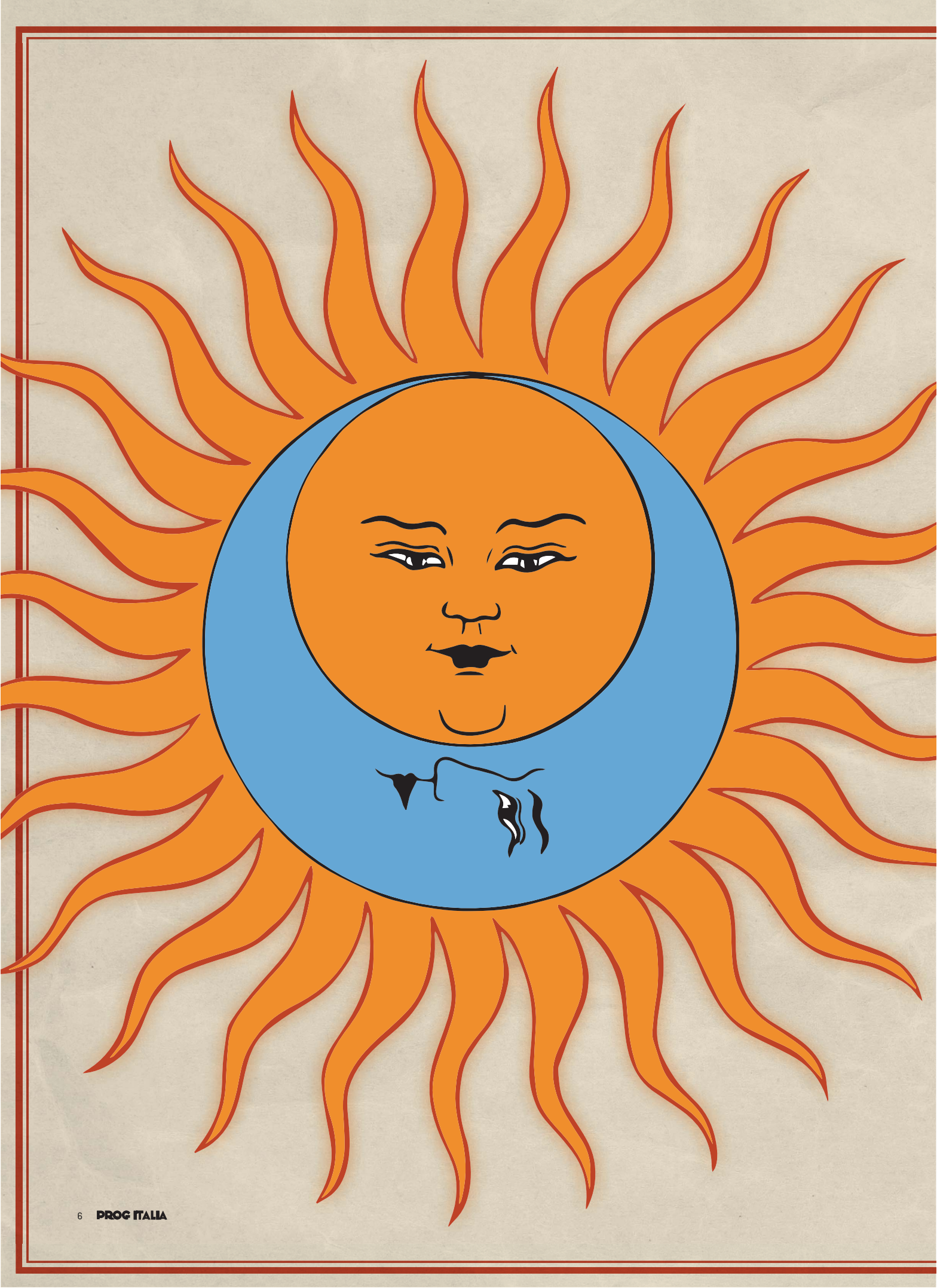
Nel 1969 a Northampton (Inghilterra) quattro giovani musicisti formano gli High Tide: **Tony Hill** (voce, chitarra), **Simon House** (violino), **Pete Pavli** (basso) e **Roger Hadden** (batteria). Nella primavera dello stesso anno sono praticamente la backing band di **Denny Gerrard** in SINISTER MORNING, che esplora folk rock, beat e psichedelia non troppo acida. Successivamente alla pubblicazione di HIGH TIDE la band inizia le registrazioni del terzo album, ma si scioglie in seguito ai problemi psichici di Pavli. Qualche estemporanea *reunion* e la pubblicazione di vario materiale di archivio non aggiunge molto alla storia di questo gruppo… i due album storici sono di livello talmente alto da non poter essere accostati ad altri dischi…

Peter Pavli nel 2019 parlava di Tony Hill su *psychedelicbabymag.com*: "È un chitarrista straordinario, molto veloce e capace di produrre quelle frasi urlanti, che rendevano unico il suono degli High Tide. Non ho idea di come sia riuscito a sviluppare uno stile simile". Ⓟ

RIP grande Tony…



Le copertine di SEA SHANTIES (Paul Whitehead) e di HIGH TIDE (Joanna Enderby-Smith). A destra: Tony Hill in una foto del gruppo inglese nel 1970.



DEFLAGRANTE, SORPRENDENTE, RIVOLUZIONARIO… MA ANCHE POETICO, SOMMESSO E MALINCONICO. IL QUINTO ALBUM IN STUDIO DEI **KING CRIMSON**, INCISO DALLA NUOVA FORMAZIONE COSTITUITA DA **ROBERT FRIPP**, **BILL BRUFORD**, **DAVID CROSS**, **JAMIE MUIR** E **JOHN WETTON**, ANCORA OGGI, A CINQUANT'ANNI DI DISTANZA, SUONA COME UNA RIVELAZIONE.

1973-2023 KING CRIMSON CINQUANT'ANNI DI LARKS' TONGUES IN ASPIC

Testo: **Paolo Carnelli**

La line-up di LARKS' TONGUES IN ASPIC. Da sinistra: Jamie Muir, Bill Bruford, Robert Fripp, David Cross e John Wetton.

A destra: il primo live dei King Crimson, EARTHBOUND (1972).

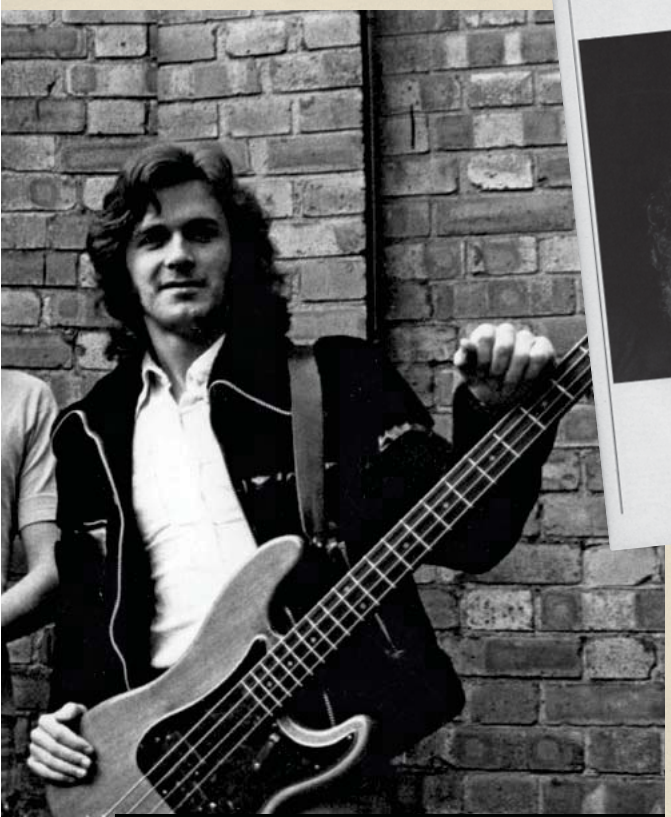
Gennaio 1972. In un motel di Ferndown, Bournemouth (UK), si consuma la fine della line-up che all'incirca un anno prima aveva confezionato il quarto album dei King Crimson, ISLANDS. Nell'imprescindibile *In the court of King Crimson*, Sid Smith racconta del fiatista **Mel Collins**, umiliato e sconvolto dal rifiuto di **Robert Fripp** di prendere in considerazione una sua composizione per il nuovo lavoro della band: "Non fece neanche un tentativo. Ovviamente la reputava non all'altezza e così me andai in lacrime. Ero distrutto. Ma questo mi fece capire molto chiaramente che non avrei mai potuto collaborare con Robert, perché aveva la mania di mantenere tutto sotto il suo controllo. Non mi avrebbe mai dato realmente una possibilità". La posizione oltranzista di Fripp viene mal digerita anche dal batterista **Ian Wallace** e dal cantante/bassista **Boz Burrell**, che abbandonano a loro volta le prove. In pratica il sipario sul quinto capitolo nella discografia del Re Cremisi cala ancora prima che gli attori possano iniziare a familiarizzare con il copione.

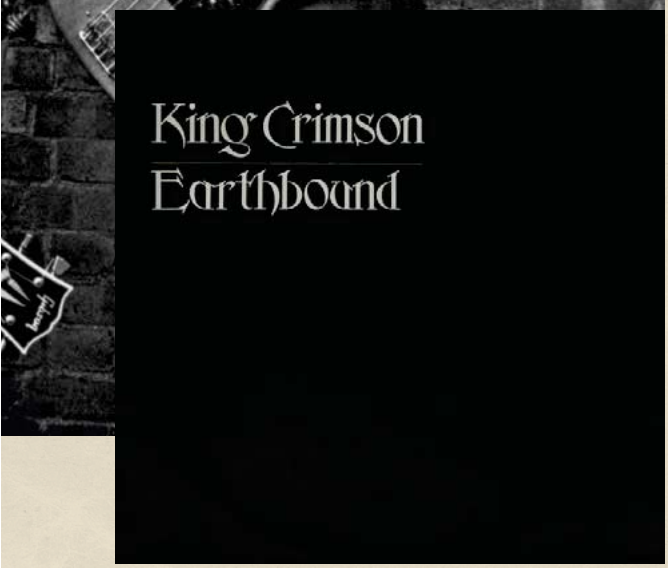
L'ULTIMO TOUR

Eppure poche settimane dopo i fatti di Ferndown, i King Crimson si ritrovano sorprendentemente insieme sul palco a Wilmington, Delaware, North Carolina (USA) per iniziare il tour che si concluderà dopo oltre trenta date a Birmingham, in Alabama, solo il 1° aprile. Obblighi contrattuali impediscono la cancellazione dei concerti e così Fripp, Collins, Wallace e Burrell acconsentono a ottemperare all'impegno. In molte date i King Crimson si esibiscono insieme ad altri artisti – Black Oak Arkansas, Fairport Convention, Badfinger, Humble Pie, Alexis Korner – e quindi la scaletta proposta è abbastanza contenuta (tra i quaranta e i settanta minuti, a seconda del numero di gruppi presenti in cartellone). Tra le date del tour, una menzione particolare la merita quella del 27 marzo a Boston, che vede protagonisti **Yes** e King Crimson: è proprio in quell'occasione che Fripp comunica al batterista degli Yes, **Bill Bruford**, di ritenerlo pronto per entrare a far parte della nuova formazione della band. Nonostante la tregua firmata con Wallace, Collins e Burrell, il chitarrista infatti non ha dubbi sulla necessità di ripartire da zero. Le differenze, oltre che personali, sono soprattutto di natura artistica. Come sintetizzerà Ian Wallace in un'intervista realizzata proprio durante quel tour, "nella musica esistono due scuole di pensiero. Una che contempla esclusivamente la tecnica, la disciplina e il virtuosismo. L'altra che invece reputa più importante le emozioni e il feeling che è possibile infondere in un brano. In pratica la differenza tra Fripp e gli altri membri dei King Crimson è tutta qui". Tutto questo risulta particolarmente evidente ascoltando EARTHBOUND, il primo live dei Crimson, pubblicato nel giugno del 1972: dei cinque brani presenti, due sono pezzi strumen-

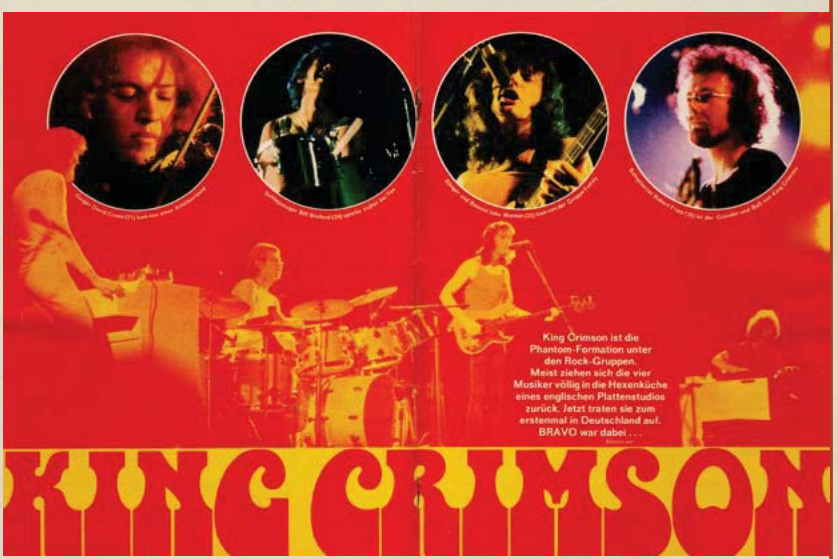
«Quando per Robert Fripp è arrivato il momento di cambiare musica, o i musicisti cambiano la musica oppure Robert cambia i musicisti»

(Adrian Belew)





tali estemporanei, strutturati su giri blues e funk abbastanza elementari, che fungono da base per le improvvisazioni di Collins al sax e per i vocalizzi di Burrell, fino al solo di batteria di Wallace. Fripp declasserà senza molto riguardo questi momenti creativi a semplici "jam session": i suoi interessi lo portano verso territori ben diversi e più avventurosi, che richiedono, evidentemente, interpreti differenti. Così alla fine del tour, mentre gli altri musicisti rimangono negli Stati Uniti per accompagnare Alexis Korner, dando vita a una nuova formazione, gli **Snape**, il chitarrista fa il suo rientro in patria.



IL DOPPIO BATTERISTA

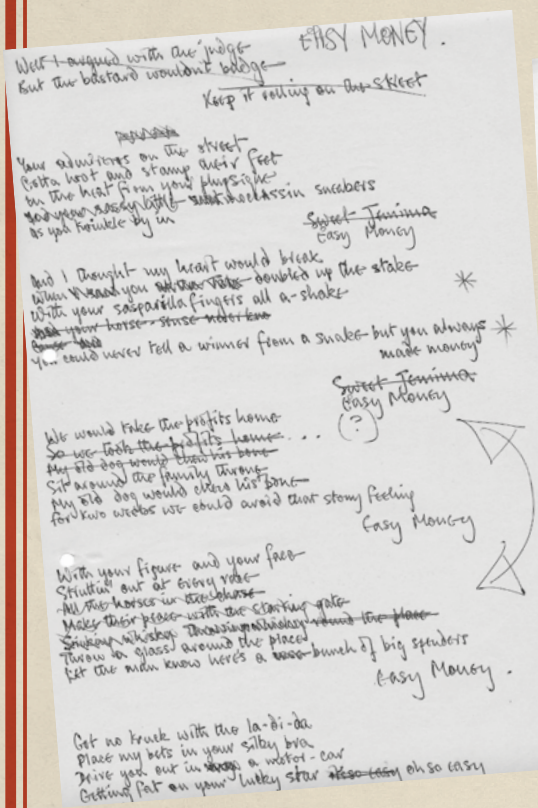
Oltre che con la selezione del materiale da inserire su EARTHBOUND, la primavera del 1972 vede Fripp alle prese con un vero e proprio casting dal quale dovrà emergere la nuova line-up dei King Crimson. Nel frattempo, il «New Musical Express» si era già portato avanti con il lavoro, titolando: "Robert Fripp & Jon Hiseman potrebbero formare una nuova band". In realtà, come confermato dallo stesso chitarrista in tempi recenti, quella di una collaborazione con il portentoso batterista dei **Colosseum** era stata più di una semplice idea, ma aveva via via perso quota con l'emergere delle nuove suggestioni musicali che Fripp intendeva perseguire. Sorprende un po' leggere, nel booklet del box dedicato a LTIA pubblicato nel 2012, di un Fripp ancora orfano di **Michael Giles**, al punto da affermare: "Dopo aver lavorato con lui, un batterista solo non mi bastava più. Per suonare la musica dei King Crimson c'era bisogno di un batterista jazz e di uno rock. Michael era l'unico batterista che conoscessi in grado di abbracciare entrambi i generi". Ecco quindi l'idea di coinvolgere nella nuova line-up non uno, ma ben due batteristi. Come abbiamo già ricordato, il primo nome era già stato individuato e si trattava del batterista degli Yes, Bill Bruford. Nel maggio del 1972 i due si ritrovano a casa di Bill per conoscersi meglio e verificare se un'intesa dal punto di vista musicale è possibile: Fripp fornisce degli spunti al batterista chiedendogli di reagire e interagire sul momento, rimanendo soddisfatto delle risposte fornite. Al tempo stesso, su consiglio del giornalista del «Me-

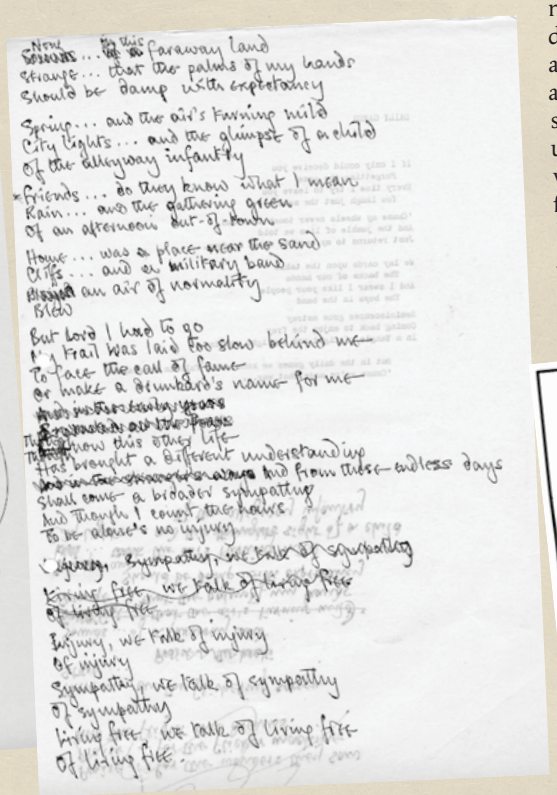
lody Maker», Richard Williams, Robert incontra anche il batterista e percussionista Jamie Muir, attivo principalmente con la Music Improvisation Company insieme a Evan Parker, Hugh Davies e Derek Bailey. "A quel punto ho realizzato che Bill era un batterista adorabile, ma forse troppo quadrato per certe cose che avevo in mente, mentre Jamie, nella sua estrosità, era un grande batterista ma forse non abbastanza quadrato per alcune altre cose su cui volevo lavorare". Il doppio batterista, vero marchio di fabbrica dei nuovi King Crimson, è servito.

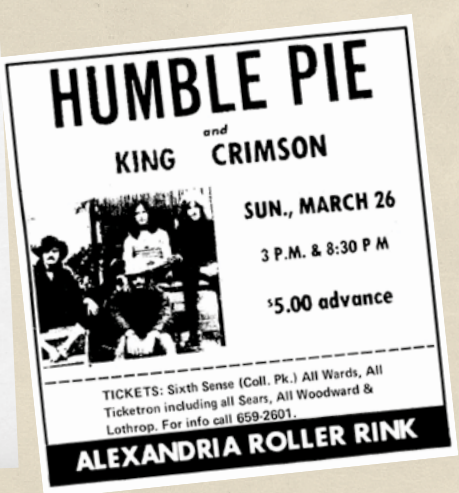
GLI ALTRI TASSELLI DEL PUZZLE

Per completare la sezione ritmica, Fripp torna a rivolgere la sua attenzione verso un vecchio amico: aveva conosciuto il bassista e cantante **John Wetton** al Bournemouth College, prima che Wetton militasse in una serie di band locali, fino a entrare a far parte di **Mogul Trash** (un solo album omonimo nel 1971), **Renaissance e Family** (FEARLESS, 1971 e BANDSTAND, 1972). Proprio per i Family, John aveva già rifiutato l'invito da parte di Fripp a entrare a far parte dei King Crimson. Stavolta però Wetton accetta di buon grado la proposta, intuendo che il cambio gli avrebbe permesso di sviluppare maggiormente il suo talento vocale e compositivo, che con i Family era inevitabilmente relegato in secondo piano. In questo stesso periodo, e dopo che un incontro preliminare tra Fripp, Wetton e Bruford aveva già avuto luogo a casa del batterista, il chitarrista venne invitato ad andare ad ascoltare una nuova band – **Waves** – intenta a provare nello scantinato del Fulham Palace Café, lo stesso che i King Crimson avevano utilizzato per le prove a partire dal 1969. L'idea di proporre la band alla E.G. in ottica manageriale non andò a buon fine, ma la visita consentì a Fripp di scoprire il talento di un giovane violinista che si chiamava David Cross. David ricorda perfettamente la proposta da parte di Robert di collaborare alla realizzazione di un album "in stile musica

I King Crimson sul set del Bremen Beat Club, 17 ottobre 1972. In basso, i manoscritti con i testi dell'album redatti da Richard Palmer-James.







King Crimson

LARKS' TONGUES IN ASPIC (1973)

Lato A
Larks' Tongues In Aspic, Part I
Book Of Saturday
Exiles

Lato B
Easy Money
The Talking Drum
Larks' Tongue In Aspic, Part II

Credits
David Cross (Violin, Viola, Mellotron)
Robert Fripp (Guitar, Mellotron & Devices)
John Wetton (Bass, Vocals & Piano)
Bill Bruford (Drums)
Jamie Muir (Percussion & Allsorts)

Engineer: Nick Ryan
Cover Design by Tantra Design, London
Recorded at Command Studios, London, Jan & Feb 1973
A King Crimson Production

Le «Reali» profezie dei Crimson

Che gruppo sarà quello che per la prima volta giungerà in Italia portando un nome tanto significativo ed importante per tutti? Siamo andati a Londra per sentire e conoscere di persona il volto dei rinnovati King Crimson: Robert Fripp, David Cross, John Wetton (nell'ordine nelle foto piccole), Bill Bruford (foto grande): dopo la defezione del percussionista Jamie Muir.

I King Crimson su «Ciao 2001», aprile e novembre 1973, «Super Sound» e «Extra», maggio 1973.

King Crimson

Dopo la fortunata tournée italiana il gruppo dei King Crimson, capeggiato dall'eclettico Robert Fripp, ristrutturatore e nuovo di zecca con una formazione di ottimo stampo, si appresta ad una nuova cinquista del mercato discografico con l'album «Larks' Tengues in Aspic». La semplicità essenziale della copertina dell'album, raffigurante un solo di colore giallo oro in perfetto connubio con una luna azzurra pallido e circoscritti in un disegno geometrico di colore marrone, non riveste la struttura musicale del loro lavoro, il primo della nuova formazione al completo. Ecco quindi i nomi dei nuovi compagni di Robert Fripp, qui alla chitarra e al mellotron, David Gross al violino alla viola e al mellotron, John Wetton al basso e cantante del gruppo (sarà la volta giusta?), Bill Bruford biondo atletico ex-Yes alla batteria, Jamie Muir alle percussioni e strumenti connessi. Di loro Fripp mi ha parlato in occasione della recente tournée italiana: «...Sono riuscito finalmente a trovare una giusta "band" che possa soddisfare le esigenze di una musica come la nostra e quelle del nostro pubblico che ha delle idee molto precise e chiare. Il disco che sta per uscire è stato veramente un lavoro di insieme, dove ognuno aveva il suo spazio per esprimere il meglio di se stesso ed il risultato mi è parso molto buono. Credo che questa sia la migliore delle formazioni precedenti». Passiamo quindi alle note tecniche e all'analisi dei brani inseriti: l'album è stato registrato ai Commandos Studios di Londra nei mesi di gennaio e febbraio dell'anno 1973, con Nick Ryan come ingegnere, ed è stato prodotto dai King Crimson stessi. Esso si sviluppa in sei brani, scritti in grandissima parte dagli stessi componenti del gruppo, e che vedono Robert Fripp in primissimo piano e con genialità incredibile, essi sono! «Larks' Tongues In Aspic», in apertura e poi ripreso in finale, «Book of Saturday», «Exiles», «Easy money» e «The talking drum».

Si può notare quanto il loro lavoro sia pulito ed essenziale anche nelle forme più drasticamente improvvisate, quasi un mosaico costruito da cinque musicisti ben amalgamati tra loro pur con una notevole differenziazione iniziale.

Tutti i brani riescono piacevoli e interessanti, ma dovendo dare una indicazione iniziale metterei al primo posto l'episodio che da il titolo all'album che, data la sua lunghezza può meglio esprimere le qualità dei singoli musicisti.

Sonia Giuli

KING CRIMSON
Larks' tongues in aspic
Island ILPS 9230 - Import Phonogram
Encore une nouvelle formule pour Crimson avec toujours Robert Fripp et David Cross, John Wetton, Bill Brudford et Jamie Muir qui, depuis, a quitté le groupe. Encore une fois c'est la nostalgie qui joue et il faut bien avouer que l'audience qu'il reçoit actuellement s'appuie surtout sur l'inoubliable « In the court of the Crimson King ». Bien sûr cet album ne manque pas d'intérêt mais ça se limite à cela, car indiscutablement on ne reçoit pas le grand choc à son écoute, raffiné, percutant par instant mais c'est tout. Enfin on a tout de même du plaisir à réentendre ici King Crimson, mais est-ce bien encore un groupe au sens propre du terme ?

indiana" e la jam successiva: "Ci incontrammo a casa di Jamie Muir, solo io, lui e Robert. Suonammo insieme per un paio d'ore e provammo qualche idea, semplicemente con la chitarra, il violino e le percussioni". Se si trattasse effettivamente di un progetto alternativo a quello con Wetton e Bruford, o piuttosto di una sua sfaccettatura non è dato saperlo. Fatto sta che solo dopo un'ulteriore prova, stavolta con tutti e cinque i musicisti coinvolti, la reincarnazione dei King Crimson divenne finalmente realtà. A certificarlo c'è la celebre copertina del «Melody Maker» che il 22 luglio titola: "Uno Yes con i King Crimson", rivelando come in questi mesi, pur senza clamore, la band avesse trovato un nuovo assetto e fosse in procinto di ripartire.

NEW KING CRIMSON: VERIFICA DI UN MITO

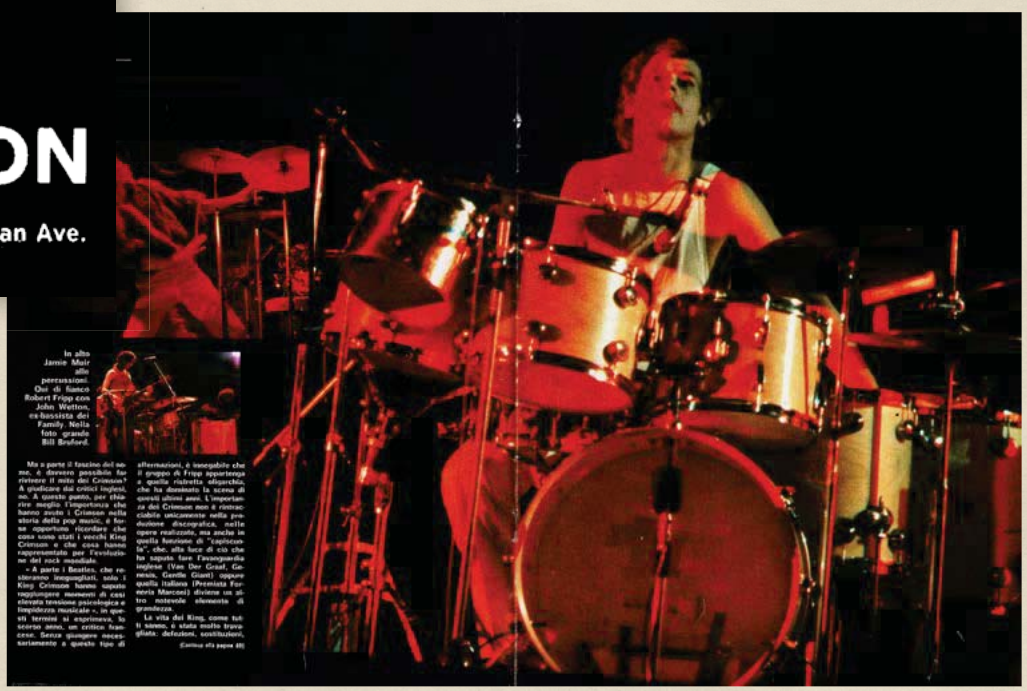
MILANO, marzo

I magici King Crimson vengono in Italia. L'appuntamento è fissato per il 5, 6 e 7 aprile a Roma, Bologna e speriamo Milano. Dieci che i veri King Crimson non esistono più, che i nuovi non saranno forse all'altezza della prima formazione, che alcuni dei Crimson sono addirittura quasi sconosciuti, specie se si pensa che sono gli eredi di Greg Lake, Pete Sinfield, Mike Giles e Ian McDonald. D'accordo, però nei New King Crimson c'è pur sempre un certo Robert Fripp, il "genio". E poi il nome dei Crimson ha un fascino quasi magico, non importa se la formazione è quasi completamente rinnovata. Album come "In the court of Crimson King", "In the wake of Poseidon", "Lizard", gli stessi "Islands" e "Earthbound" non possono essere dimenticati così facilmente, perché sintetizzano gli anni più esaltanti del pop mondiale. Quante possibilità hanno i nuovi Crimson di replicare le orme dei vecchi? E' difficile rispondere. Possiamo dire che gli inglesi hanno accolto la prima tournée di Robert Fripp e compagni con grandissimo entusiasmo, anche se sul mercato non era ancora apparso nessun album o singolo della rinnovata formazione. Al Rainbow di Londra i 3000 posti disponibili erano esauriti. E alla fine del concerto gli applausi si sono sprecati. Le ovazioni più assordanti sono andate naturalmente a Bob Fripp ma anche i nuovi hanno avuto la loro parte di gloria: Bill Bruford, ex-batterista degli Yes; John Wetton, ex-bassista dei Family; David Cross, violino e mellotron; Jamie Muir, seconda batteria e percussioni. Il repertorio presentato nelle tournée inglese comprendeva anche alcuni brani dei primi King Crimson, come il famosissimo e "immortale" "21st century schizoid man" che fa parte del primo album dei Crimson. Probabilmente anche in Italia suoneranno gli stessi pezzi e anche il nostro pubblico riserverà a Fripp e compagni le stesse entusiastiche accoglienze.

(Continua alla pagina seguente)

Qui accanto il quartetto durante il concerto del debutto al Rainbow di Londra. Sotto e nella pagina accanto il leader del gruppo Robert Fripp. Nell'altra foto David Cross.

Il 5, 6 e 7 aprile la rinata e rinnovata formazione dei Crimson verrà in tournée in Italia. Dei "vecchi" è rimasto Robert Fripp che adesso si avvale di Bill Bruford (ex-Yes), John Wetton (ex-Family), Jamie Muir e David Cross.



In alto Jamie Muir alle percussioni. Qui di fianco Robert Fripp con John Wetton, ex-bassista dei Family. Nella foto grande Bill Bruford.

Ma a parte il fascino del nome, è davvero possibile far rivivere il mito dei Crimson? A giudicare dai critici inglesi, no. A questo punto, per chiarire meglio l'importanza che hanno avuto i Crimson nella storia della pop music, è forse opportuno ricordare che cosa sono stati i vecchi King Crimson e che cosa hanno rappresentato per l'evoluzione del rock mondiale.

A parte i Beatles, che resteranno inesauribili, solo i King Crimson hanno saputo raggiungere momenti di così elevata tensione psicologica e limpidezza musicale e, in questi termini si esprimono, lo scorso anno, un critico francese. Senza giungere necessariamente a queste tipo di affermazioni, è innegabile che il gruppo di Fripp appartenga a quella ristretta oligarchia, che ha dominato la scena di questi ultimi anni. L'importanza dei Crimson non è rintracciabile unicamente nella produzione discografica, nelle opere realizzate, ma anche in quella funzione di "apriscatole", che, alla luce di ciò che ha saputo fare l'avanguardia inglese (Yes Dor Graf, Genesis, Gentle Giant) oppure quella italiana (Premiata Forneria Marconi) diviene un altro notevole elemento di giudizio.

La vita dei King, come tutti sanno, è stata molto travagliata: defezioni, scioglimenti,

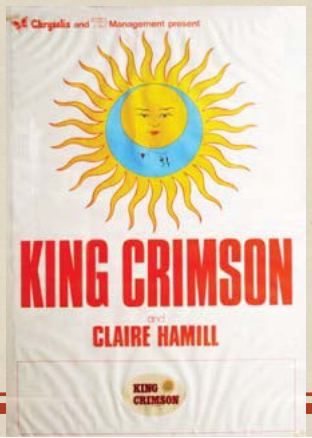
(Continua alla pagina 88)

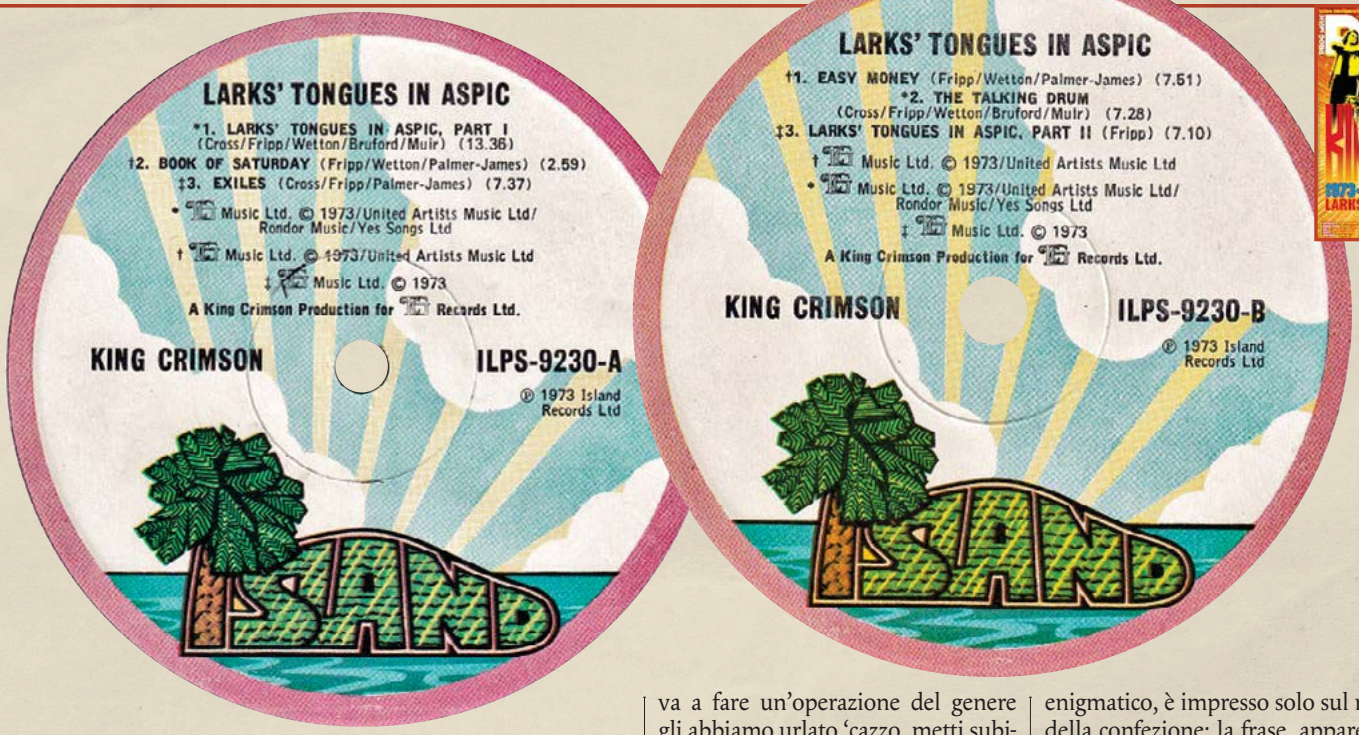
L'IMPORTANZA DELL'IMPROVVISAZIONE

Quando alla fine di agosto il gruppo inizia a lavorare al nuovo materiale, è subito evidente il cambio di rotta rispetto al passato. In poco tempo vengono arrangiati due brani a firma Wetton (*Easy Money* e *Book Of Saturday*), mentre Fripp sottopone agli altri musicisti un'idea chitarristica che era già stata testata durante le prove di ISLANDS e che troverà spazio all'interno della title-track del nuovo disco. Le differenze in termini di sound con la formazione precedente appaiono subito evidenti, come ricorda lo stesso Robert: "Boz e Ian guardavano all'America principalmente dal punto di vista della tradizione musicale di quel Paese, mentre io ero più interessato a ripartire dal linguaggio europeo per contaminarlo con lo spirito del Rock americano. Per rendere l'idea: se Hendrix avesse deciso di suonare la *Sagra della Primavera* di Stravinsky, cosa sarebbe uscito fuori?". Anche l'approccio all'improvvisazione era radicalmente differente: non più uno spazio in cui, a turno, ogni strumentista aveva modo di esprimersi come solista, bensì un contesto realmente privo di punti di riferimento, dove l'ascolto e il dialogo tra i vari componenti della band poteva condurre la musica verso strade imponderabili.

Con tre concerti allo Zoom Club di Francoforte e un lungo tour inglese alle spalle, alla fine dell'anno i cinque musicisti si ritrovano ai soliti Wessex Sound Studios al 106a di Highbury New Park, Londra, per iniziare le registrazioni di quello che diventerà LARKS' TONGUES IN ASPIC. Insormontabili problematiche tecniche legate alla gestione delle due batterie costringono però la band a traslocare quasi subito ai Command Studios a Piccadilly Circus, dove i King Crimson avevano già registrato ISLANDS. Ma anche qui le cose non sembrano andare meglio, come ricorda Wetton: "Nonostante il nome dello studio,

«Qui Giovani» n. 14, 5 aprile 1973.





non eravamo 'in comando' di nulla. Ogni giorno succedeva qualche casino, si rompeva qualcosa o i tecnici si perdevano dei pezzi di registrazioni. L'ingegnere del suono che ci seguiva non aveva mai fatto un edit in vita sua. Dovevamo sistemare una piccola cosa su *Easy Money* e lui se ne stava lì con il nastro in una mano e il rasoio nell'altra. Quando ci ha confessato che era la prima volta che prova-

«Muzak» n. 9, luglio 1974.

va a fare un'operazione del genere gli abbiamo urlato 'cazzo, metti subito giù quel rasoio!!!"". Nonostante le problematiche incontrate in studio, il quinto album dei King Crimson vede la luce il 23 marzo del 1973. In copertina, il disegno di un sole e di una luna fusi insieme, ideale rappresentazione della filosofia che anima il contenuto del disco: unire e coniugare gli opposti, farli convivere tra loro per dare vita a qualcosa di magico. Il titolo dell'album, surreale ed enigmatico, è impresso solo sul retro della confezione: la frase, apparentemente senza senso, era stata coniata durante le prove da Jamie Muir. A chi gli domandava a cosa somigliasse la musica che suonavano i nuovi Crimson, rispose: "lingue di allodole in gelatina". Una definizione che piacque moltissimo a Robert Fripp, perché a suo avviso esprimeva perfettamente il concetto di qualcosa di fragile e prezioso, tenuto insieme e preservato in maniera vigorosa.

GUIDA ALL'ASCOLTO

La struttura di *Larks' Tongues In Aspic, Part I*

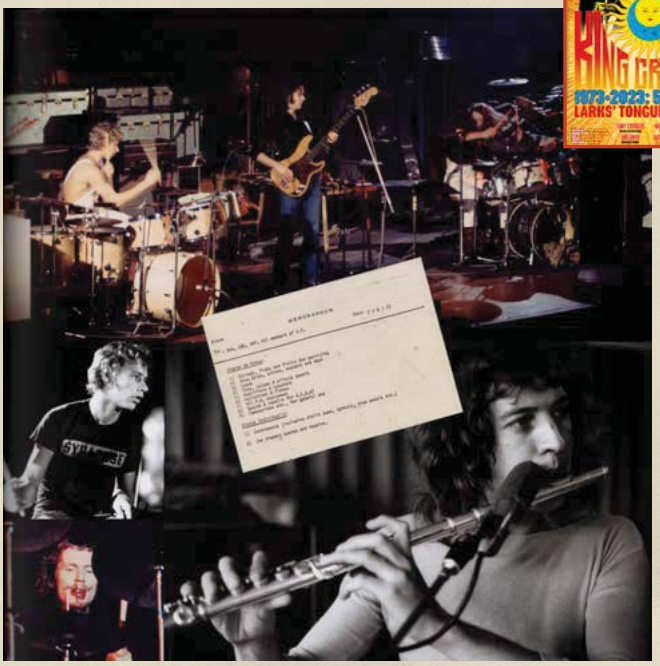
I	Intro	0'00'' – 2'52''
II	Theme	2'53'' – 3'54''
III	Theme	3'55'' – 4'53''
IV	Funk beast	4'54'' – 6'13''
V	Free beast	6'14'' – 7'40''
VI	Quiet	7'41'' – 11'21''
VII	Theme	11'22'' – 12'25''
VIII	Epilogue	12'26'' – 13'36''

SIDE A

LARKS' TONGUES IN ASPIC, PART I

(13'36")

L'album si apre con quella che potremmo definire una mini suite in otto parti firmata da tutti e cinque i musicisti. I primi tre minuti, costruiti su un intreccio di glockenspiel e kalimba, forniscono all'ascoltatore una prima indicazione di discontinuità rispetto agli episodi passati della discografia del gruppo, permettendogli al tempo stesso di ambientarsi nel nuovo contesto sonoro. Da questa nebbia ipnotica di note, misteriosa e primordiale, emerge deciso il violino di David Cross, che come una miccia innescata si carica verso l'inesorabile e fragorosa esplosione bandistica. L'ingresso della chitarra elettrica, tagliente come una motosega, ci fa sobbalzare sulla sedia, tale è la differenza in termini di volume con la musica ascoltata fino a quel momento: del resto, l'attenzione e l'esasperazione delle dinamiche, a immagine e somiglianza di quanto avviene abitualmente nella musica classica, è dichiaratamente uno dei punti fermi della nuova formazione. La doppia ripetizione di quello



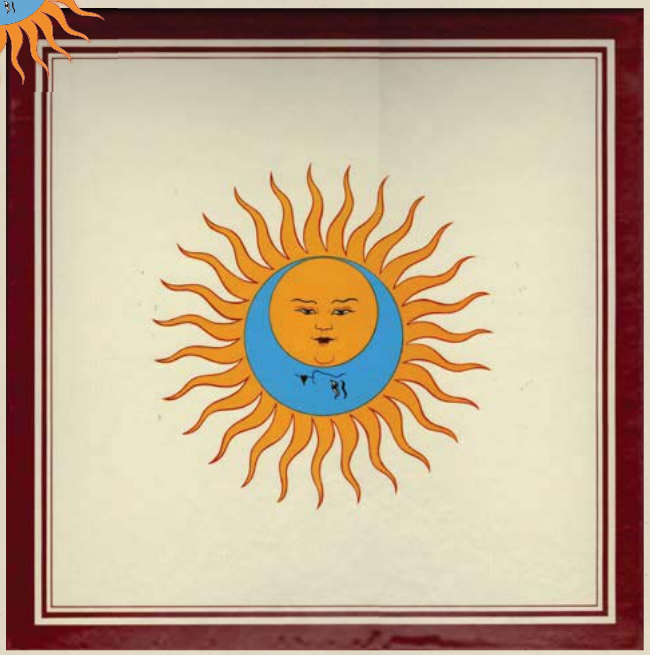
che potremmo definire il tema principale del brano, è seguita a sua volta da una doppia cavalcata guidata dalla dirompente sezione ritmica. Nella prima occasione a lasciare con il fiato sospeso è la chitarra di Fripp, che recupera il già citato fraseggio tenuto da parte dalle session di ISLANDS, srotolandolo su una base funk dalla potenza notevole. È il momento di tirare il fiato, ma la quieta sezione centrale, dove diventa protagonista il violino di Cross, è solo il preludio al ritorno alla sequenza principale e al malinconico epilogo: spezzoni di dialoghi radiofonici – la commedia *Gallowglass* di John e Willy Male – e le voci di Bruford, Muir e Cross, che sembrano recitare meccanicamente frasi senza senso, aggiungono un ulteriore fattore di inquietudine a un brano che rappresenta un vero e proprio caleidoscopio di idee e fragranze differenti.

In basso, la cartella stampa di LARKS' TONGUES IN ASPIC con le biografie dei musicisti e le label delle varie edizioni.

BOOK OF SATURDAY

(2'59")

Book Of Saturday è il primo brano cantato dell'album, ideale biglietto da visita per le qualità vocali e interpretative di John Wetton e per le capacità narrative di Richard Palmer-James, subentrato a Pete Sinfield nella scrittura dei testi. Iniziamo proprio dalla parte testuale. L'auto-



re ricorda la stesura non semplice, con variazioni e correzioni che vanno a occupare ben cinque fogli protocollo: "Credo che quello che stavo cercando di fare fosse dare vita a una sorta di collage o album virtuale di ricordi, dove le immagini di una storia d'amore si sovrappongono tra loro, travalicando il corretto posizionamento temporale. Un approccio cubista, se vogliamo, con la speranza di riuscire a raccontare la storia nella sua interezza grazie ai diversi punti di vista". La conclusione è aperta: il protagonista si chiede se abbia realmente voglia di continuare a fare collezione di sabati pieni di malinconia, o se non sia piuttosto arrivato il momento di troncare la relazione. Musicalmente il pezzo è un gioiello di intimo equilibrio, legato insieme dalla chitarra elettrica – posizionata sulla destra della scena sonora – e dal basso – in posizione centrale. La parte sinistra è invece volutamente dedicata esclusivamente agli interventi della chitarra riprodotta al contrario, come spiega lo stesso Fripp: "Proprio nel momento in cui l'ascoltatore sta iniziando a chiedersi se ci sia stato un errore nel missaggio, ecco che arriva la chitarra riprodotta al contrario! Il lato sinistro è rimasto vuoto abbastanza a lungo da trasmetterci un senso di assenza e incompletezza. Ma poi la nostra attesa viene ricompensata da uno strumento che, paradossalmente, si muove in direzione opposta rispetto a tutti gli altri".

Il box dedicato a LARKS' TONGUES IN ASPIC pubblicato nel 2012 comprende quindici dischi, contenenti tra le altre cose un nuovo mix dell'album a cura di Steven Wilson e Robert Fripp.

EXILES
(7'37")

Il glorioso Mellotron fa la sua comparsa in questa commossa elegia della Madre Patria, tratteggiata da Palmer-James prendendo spunto dalla sua esperienza personale: "Quando ho scritto il testo, stavo iniziando finalmente a realizzare che dopo diciotto mesi di esilio in Europa forse il cordone ombelicale che mi legava all'Inghilterra stava per essere reciso, e al tempo stesso che forse non avrei sentito la mancanza della mia isola natia. Un pensiero eccitante e al contempo fonte di malinconia". Come sottolinea giustamente Nicola Leonzio nel suo *King Crimson: il pensiero del cuore*, *Exiles* rappresenta una sorta di "canzone atipica", vista la struttura asimmetrica delle strofe. "Un brano dal contenuto romantico nei due estremi di segmento ma decisamente armonico al suo interno. Sofisticato ma intenso, equilibrato ma toccante come solo i King Crimson potevano inventare".

«Era un momento magico, si respirava la magia nell'aria. La musica, le idee e le correnti artistiche cercavano una forma per manifestarsi e rivelarsi al resto del mondo»

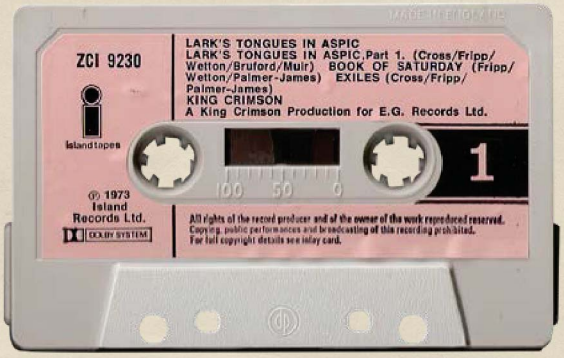
(Robert Fripp)

SIDE B

EASY MONEY
(7'51")

La seconda facciata del disco si apre con uno dei brani più apprezzati dal pubblico durante i concerti che precedono l'uscita dell'album. La versione in studio cattura solo in parte le dinamiche estreme delle esecuzioni live, caratterizzate da una parte centrale strumentale sviluppata in maniera sempre differente, ma permette di godere appieno del talento rumoristico/umoristico di Jamie Muir. Si parte infatti con il suono prodotto dalle mani infilate in secchi pieni d'acqua, si continua con i fogli di carta accartocciati, fino alla risata isterica prodotta da un pupazzo giocattolo proprio in chiusura. In mezzo, una miriade di altri rumori tesi a incorniciare il quadretto di un personaggio deprecabile, capace di guadagnare palate di soldi senza mai versare neanche una goccia di sudore, novello Gastone sadico e sprezzante delle regole. Inutile sottolineare come registrare e posizionare all'interno del mix tutti questi "suoni" non sia stato affatto un compito facile: "Il problema", ricorda Muir "è che gli oggetti godono praticamente di vita propria. Non puoi mai sapere se sono disponibili o meno ad assecondare il tuo volere". In questo brano Wetton suona anche il piano elettrico.

LTIA venne pubblicato, oltre che in vinile, anche in cassetta e Stereo 8.



THE TALKING DRUM
(7'28")

Un lungo brano strumentale dal sapore orientale, una cavalcata nel deserto il cui incedere si fa sempre più insistente, forse uno dei frutti delle prove in trio effettuate da Fripp, Cross e Muir poi sviluppato in quintetto: non a caso è firmato da tutti e cinque i musicisti. Nessuno sviluppo armonico ma pura dinamica. L'unico obiettivo, spiega Bruford, era quello di andare dal punto A al punto B, aumentando sempre di più l'impatto prodotto dalla performance. Anche in questo caso la ricerca sonora di Muir svolge un ruolo fondamentale nella definizione dello spazio sonoro. Lo strano ronzio che ascoltiamo in apertura è prodotto da un'ancia applicata a un pezzo di tubo, in cui il percussionista soffia facendolo al contempo roteare sopra la sua testa. In chiusura, il suono stridente e assordante è invece realizzato soffiando con forza dentro dei vecchi segnalatori acustici per bicicletta, di quelli con la pompetta di gomma a una estremità e la tromba acustica dall'altra parte.

LARKS' TONGUES IN ASPIC, PART II
(7'10")

Il solo Fripp firma il pezzo di chiusura dell'album che, circolarmente, riprende il titolo della traccia di apertura. Destinato a diventare un grande classico del gruppo – è l'unico brano dei Crimson anni Settanta, insieme a *Red*, a essere proposto dal vivo anche dalla formazione degli anni Ottanta e Novanta – alterna metriche in 4/4 e 5/4, estremizza l'utilizzo della doppia batteria e ospita un infuocato assolo

LARKS IN ITALIA

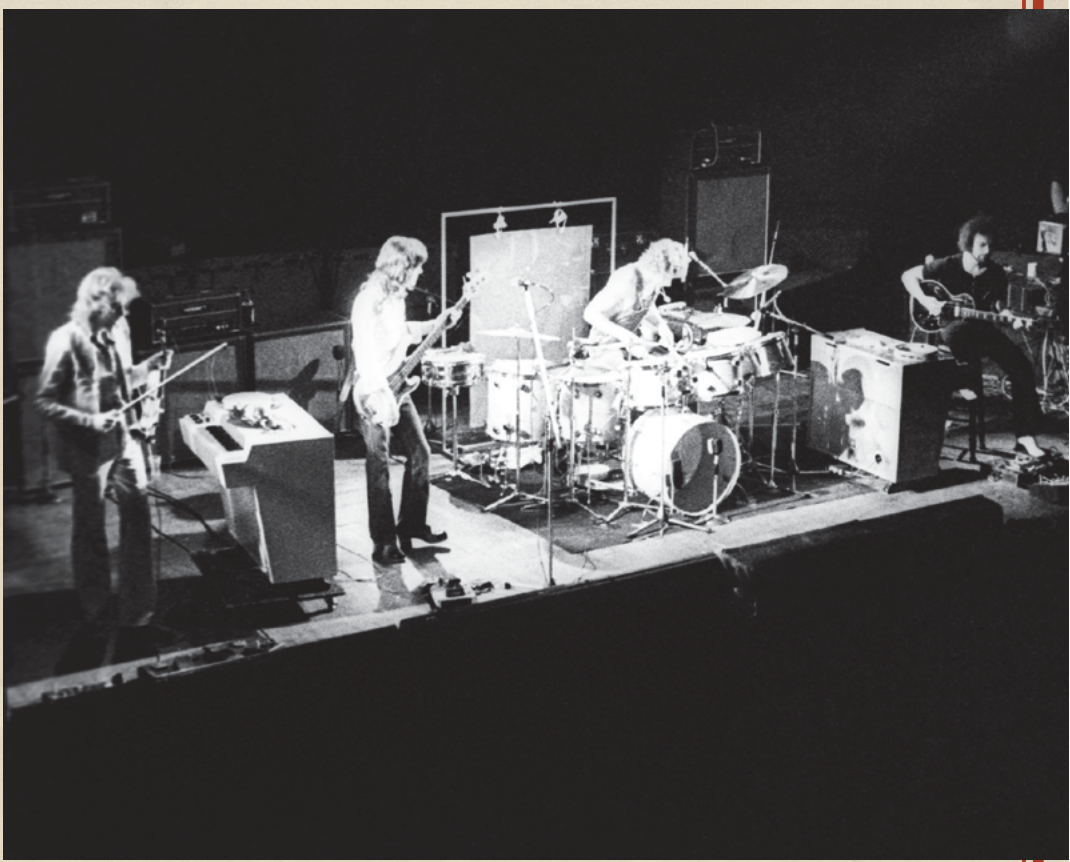
I King Crimson sbarcano per la prima volta in Italia proprio durante il tour promozionale di LARKS' TONGUES IN ASPIC. Il nostro Paese è toccato sia dal tour immediatamente successivo alla pubblicazione del disco, in aprile, che in quello di fine 1973, nel corso del quale la band esegue in anteprima anche alcuni brani destinati al successivo STARLESS AND BIBLE BLACK, come *Fracture*, *The Night Watch* e *Lament*.

5 aprile 1973 – Reggio Emilia, Palazzo dello Sport
6 aprile 1973 – Roma, Palasport

12 novembre 1973 – Torino, Palazzo dello Sport
13 novembre 1973 – Roma, Palasport

di violino. Il chitarrista lo descrive nel 2000 come "una composizione che rappresenta il paradosso di essere contemporaneamente dentro e fuori da questo mondo". Gli ultimi quaranta secondi del disco sono occupati dalla scia sonora lasciata dai vari strumenti, prima che Bruford chieda, rivolgendosi alla regia: "Posso registrarne un'altra immediatamente, per cortesia?". Nel 1974 il cantautore e compositore francese Pierre Bachelet decide curiosamente di riprendere il tema di *Larks' Tongues in Aspic, Part II* nella colonna sonora del celebre film erotico *Emmanuelle*, utilizzandolo come sottofondo per le scene a contenuto sessuale. Quando Fripp, completamente ignaro, viene a conoscenza dell'accaduto tramite Wetton, decide di adire le vie legali. Il procedimento si protrae nel tempo ma alla fine si risolve a suo favore: non solo viene riconosciuta l'evidente paternità dell'opera ma, diventando di fatto coautore della colonna sonora, gli verranno regolarmente liquidati i diritti spettanti.

La formazione a cinque di LTIA si è esibita dal vivo l'ultima volta il 10 febbraio del 1973 al Marquee Club di Londra.



LA PAROLA AI LETTORI DI «PROG ITALIA»

DAGLI ORFANI DI ISLANDS AI SOSTENITORI PIÙ ACCANITI, DA CHI L'HA ABBRACCIATO SUBITO A CHI CI HA MESSO UN PO' PIÙ DI TEMPO: LE RIFLESSIONI DEI LETTORI DI «PROG ITALIA» SU LARKS' TONGUES IN ASPIC SONO COME DI CONSUETO RICCHE DI SPUNTI DI DISCUSSIONE E SOPRATTUTTO DI CONDIVISIONE…

MASSIMILIANO VERZANI

L'amore che concilia potenza e poesia.

ROBERTO VANALI

Per moltissimi anni è stato il mio preferito dei King Crimson, ora ho una preferenza per il successivo STARLESS AND BIBLE BLACK.

MARCO ORLANDINI

Assieme a LIZARD è il disco dei King Crimson che preferisco.

MASSIMO LENZA

Ogni disco dei King Crimson, fino a RED, è il mio preferito. Musica classica. Con pianissimi e fortissimi. I dischi dei Crimson sono sempre stati i più complicati da registrare su nastro. Devi sempre cercare un compromesso.

ROBERTO FRONZI

Il disco più bello dei King Crimson… dopo aver ascoltato la sezione ritmica decisi di suonare il basso…

ENRICO HONNORAT

Ci sono due fasi: da giovane era nella discografia combinata mia e di mio fratello, anche se meno appariscente di IN THE COUR OF THE CRIMSON KING, LIZARD o RED. Da adulto, l'ho riscoperto. Dopo RED è il mio preferito di quella formazione di metà anni Settanta. Gran miscela di tanti generi e stili musicali.

FABRIZIO PAPINO PAPOTTO

Dei King Crimson conoscevo i primi quattro dischi. IN THE COURT OF THE CRIMSON KING e IN THE WAKE OF POSEIDON ce l'avevo, LIZARD e ISLANDS li ascoltavo sempre da un mio amico. Poi, nella seconda metà degli anni Settanta, li avevo persi di vista. Nel 1981 ero in auto con un conoscente. Inserì una cassetta. "Bella" gli dissi. "Chi sono?". Era LARKS' TONGUES IN ASPIC. Comprato subito. E, a ruota, STARLESS AND BIBLE BLACK e RED.

I King Crimson a Parigi, 22 marzo 1974, ORTFTV Studios.

FRANCO DELEDDA

Fu amore al primo ascolto. Anche se alcuni miei amici non erano d'accordo con me. Bruford e Wetton qui iniziarono una splendida cooperazione. Ovviamente tutta la band era al top. Ma ditemi: esiste un disco brutto del Re Cremisi?

GIOVANNI LORIA

La prima volta che l'ho ascoltato volevo buttarlo dalla finestra, ma avevo vent'anni e il mio pane quotidiano oscillava fra l'heavy metal inglese e l'AOR americano. Mi c'è voluto qualche ascolto in più, ma poi ho capito. Ho capito che questo è un capolavoro e che Robert Fripp è un genio.

MARTIN LOWE

Ricordo che acquistai il vinile e me ne tornai a casa ad ascoltarlo. La prima facciata era straordinaria. Poi misi su la seconda facciata e pensai: assomiglia molto alla prima, non è vero? Continuai l'ascolto. Davvero molto simile. Alla fine mi sono reso conto che la mia copia aveva gli stessi brani su entrambe le facciate, in pratica il primo lato era ripetuto due volte. Così l'ho riportata al negozio, ma dato che non aveva un'altra copia con cui sostituirla, mi sono fatto dare in cambio una copia di RELAYER degli Yes. Ovviamente poi mi sono pentito di aver riportato indietro la mia copia e mi sono sempre chiesto quante copie sballate fossero state realmente stampate…

ROBERTO BERNA

È un disco che ha il pregio di poter essere ascoltato e riascoltato senza stancare. Non parlarne bene sarebbe sbagliato, ma non è uno dei miei preferiti. Resta comunque uno di quelli consumati in cinquant'anni di ascolto.

MARIO DANGELO

Forse uno dei più belli dopo ISLANDS, vero capolavoro.

MARCO BONACCHI

All'epoca (avevo diciassette anni…) già conoscevo gli altri dischi dei King Crimson. Per il mio compleanno a giugno comprai questo e BIRDS OF FIRE della Mahavishnu Orchestra. Al primo ascolto (abituato a IN THE COURT, LIZARD e ISLANDS…) pensai: e adesso cosa faccio, lo butto dalla finestra? Poi è diventato forse il mio preferito della band, un album a cui sono legato profondamente, ho anche il portachiavi col sole. Appena vedo la copertina il cuore si riscalda.

LUC SWORD

Il mio preferito della seconda stagione, tra lirismo e sonorità più dure su cui emergono la voce di Wetton e la chitarra graffiante di Fripp. Da avere assolutamente.

FILIPPO SELVINI

Dopo aver concluso la tetralogia esoterica, alla quale sono comunque molto affezionato, Fripp sciolse il gruppo. L'"Uomo con uno Scopo" di cui parlava anni prima, si ritrovò in questo momento a dover perseguire i propri obiettivi come mai aveva provato fino a ora, delineando un proprio percorso stilistico e abbandonando le abitudini del passato: fuori dalle tradizioni sia jazz che rock, questo disco fu il mio maestro, quello che cambiò completamente la mia percezione verso la musica, tant'è che fu oggetto della mia tesi di laurea, e me lo ritrovai, nello stesso periodo, tatuato sulla spalla sinistra.

STEFANO DICHERO

Un disco che era in anticipo di vent'anni.

FRANCESCO LOSURDO

Questo album mi ha accompagnato per tutta la vita con forza e dolcezza: un capolavoro assoluto! La voce di John Wetton in *Book Of Saturday* scalda il cuore…

ALFREDO DENTICOLA

Capolavoro assoluto.

IN PUNTA DI VIOLINO

A VOLTE IL TEMPO È GALANTUOMO. RITENUTO (INGIUSTAMENTE) PER ANNI L'ANELLO DEBOLE DELLA FORMAZIONE 1973/74 DEI KING CRIMSON, **DAVID CROSS** HA RICONQUISTATO I FAVORI DEL PUBBLICO E DELLA CRITICA PRINCIPALMENTE GRAZIE A UNA CARRIERA SOLISTA PIENA DI EPISODI INTERESSANTI. IL RICONGIUNGIMENTO CON ROBERT FRIPP NEL 1997, I TANTI CONCERTI CON LA **DAVID CROSS BAND** E LA PUBBLICAZIONE DEI MATERIALI DI ARCHIVIO DEL RE CREMISI HANNO FATTO IL RESTO.

Testo: **Andrea Bassato***

Ho conosciuto David Cross nel lontano febbraio 2010, quando con i neonati KcrimsonicK (tribute band dei King Crimson di cui nella primissima formazione facevo parte insieme a **Lorenzo Feliciati, Aidan Zammit, Alessandro Bruno e Daniele Pomo**) aprimmo un suo concerto romano. Fu un incontro felice e molto piacevole. David non aveva esigenze particolari: ci chiese solo di non eseguire brani che aveva già in scaletta per quella sera con la sua band. Al termine della serata io e David ci intrattenemmo a parlare con calma; gli diedi da autografare alcuni dischi dei King Crimson, verso i quali aveva sentimenti di riconoscenza e affetto. Condividemmo alcune considerazioni sul ruolo del violino elettrico in una rock band e fummo entrambi piacevolmente sorpresi di constatare che adoperavamo la medesima pedaliera effetti, a cui concordammo di attribuire il voto più alto tra quelle allora in commercio. David suonò benissimo e con grande sicurezza, molto a suo agio nella band di cui era leader. Mi disse che aveva raggiunto questa sensazione di comfort nel corso degli anni, dopo vari tentativi ed esperimenti e anche dopo qualche momento di sconforto. Benché sempre molto grato e onorato di aver fatto parte della storia gloriosa dei King Crimson, con album notevolissimi, e pur avendo sempre parole di grande apprezzamento dei confronti di quella fondamentale esperienza, ho avuto la sensazione che quella formazione fosse stata per lui un grattacapo non da poco. La sua indole timida e introversa, il suo modo non arrogante di porsi anche come musicista, il suo stare defilato sul palco deve avergli causato qualche difficoltà a far emergere il suo contributo.

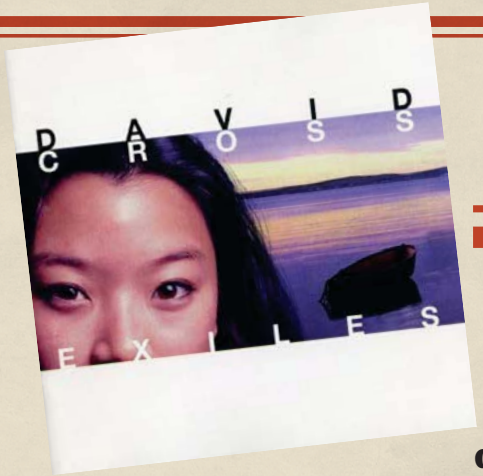
Personalità non appariscente, David ha dato un impulso notevole alla formazione dei KC di quegli anni (1972-74), scrivendo linee melodiche decisamente originali e inconsuete, arabeschi e improvvisazioni appropriate allo stile della band, con divagazioni psichedeliche, avventurosi cromatismi, alternando momenti lirici ad altri più acidi e aggressivi con grande gusto e senso dell'opportunità, senza mai strafare o dare inutile sfoggio di vuoti virtuosismi. Avendo studiato accuratamente le sue partiture e avendo anche approfondito le sue esecuzioni dal vivo di quelle pagine (non c'è praticamente un'esecuzione identica all'altra, nel senso che ampio spazio era affidato alla variazione e all'estro del momento, sì da generare vere e proprie *alternative versions*), ho avuto modo di rendermi conto del suo grande lavoro di ricerca compositiva, e della difficoltà esecutiva che rappresentano alcuni brani come *Larks' Tongues In Aspic – Part I*, molto delicata per la perfetta intonazione, oppure quello studio di tecnica meraviglioso che si trasforma in brano musicale di perfetta architettura che è *Fracture*, con le sue progressioni virtualmente senza fine a step di terze maggiori o, per citare un capolavoro immortale, la dolcezza malinconica e intensa di *Starless*, cui si affianca un crescendo drammatico dissonante e caotico, in cui si viene quasi risucchiati in un buco nero, appunto, fino all'approdo finale maestoso e fortissimo, tragico.

È comprensibile che, di fronte al muro sonoro creato da Wetton, Fripp e Bruford, David abbia a volte provato (questa è la mia sensazione) una sorta di timidezza o di imbarazzo, la consapevolezza di avere in mano uno strumento molto delicato, esile, che a ogni curva rischiava di essere travolto e sommerso dai decibel dei suoi compagni. Non mi pare che David abbia mai fatto a pugni per emergere da quella massa sonora; piuttosto, ha sempre accettato di avere un ruolo di contorno, dove, a volte faticosamente, tentava di inserirsi nei momenti di relativa quiete o dove si aprivano delle oasi di pause praticabili, lasciando sempre tut-

**Pianista, tastierista e violinista, Andrea Bassato ha fondato i Mysia, con cui ha pubblicato due album nella prima metà degli anni 90, e militato nelle Orme dal 1998 al 2008, continuando in seguito in varie occasioni a collaborare con Aldo Tagliapietra.*

DISCOGRAFIA DAVID CROSS

MEMOS FROM PURGATORY (1989)
THE BIG PICTURE (1992)
TESTING TO DESTRUCTION (1994)
EXILES (1997)
CLOSER THAN SKIN (2005)
ALIVE IN THE UNDERWORLD (LIVE 2008)
SIGN OF THE CROW (2016)
CROSSING THE TRACKS (2018)



«John Wetton era entusiasta che un violinista facesse parte della nuova formazione dei King Crimson. Era deliziato dalla capacità di David Cross di improvvisare liberamente»

(Richard Palmer-James)

tavia un fondamentale segno distintivo della sua personalità. Immagino che a volte possa essere stata dura farsi largo tra caratteri forti come quelli dei suoi compagni, e che sia stato anche forse un po' frustrante non poter "combattere" ad armi pari la guerra dei volumi. Non mi è parsa elegantissima la mossa di Mister Fripp, poi, di sostituire David in studio con **Eddie Jobson**, nel live USA, in un paio di brani: anche se David all'epoca aveva già lasciato la band, gli avrei chiesto ugualmente di risuonare lui stesso – se proprio necessario – le sue parti in delle registrazioni che peraltro lo riguardavano.

A ogni modo David, che io sappia, non ha mai nutrito in pubblico pensieri men che rispettosi o rancori: è un elegante signore inglese con cui è un piacere avere a che fare. Il giorno dopo il concerto di Roma, scrisse molto carinamente sul suo blog un commento molto lusinghiero nei nostri confronti e si disse stupito che io avessi trascritto nota per nota l'assolo di *Larks' Tongues In Aspic – Part 2*, un passaggio che invece lui aveva sempre improvvisato di volta in volta. In realtà la mia non era una trascrizione fedele: mi limitai soprattutto a riprodurre l'*incipit* che appare su disco e la conclusione, mettendo nel mezzo un accenno di armonia più "tonale" e comprensibile, insieme a quell'autentico, intenzionale caos. Ma questo mi diede la dimostrazione che aveva ascoltato con interesse e attenzione la nostra esibizione, un gesto molto gentile da parte sua. Qualche tempo dopo avemmo una breve conversazione telefonica: era la sera di un celebre Prog Fest a Roma e David era l'ospite d'onore del trio Tagliapietra, Pagliuca, Marton: Aldo Tagliapietra mi fece questa sorpresa, chiamandomi mentre stavamo per salire sul palco e passandomi David per un saluto. David si ricordava di me e fu gentilissimo come sempre.
Penso che David Cross abbia dato ai King Crimson un apporto bellissimo e abbia reso davvero particolari gli album in cui ha presenziato: all'epoca conoscevo molto poco quel repertorio e mi sembrava assai ostico, lontano dalle mie corde e concepito più per il piacere dei musicisti che per quello del pubblico. David mi fece invece ricredere: quelle pagine erano affascinanti, misteriose (certo, andavano decifrate!), ma erano e sono tuttora fonte di grande soddisfazione per chi le suona e di grande piacere per chi ancora oggi, a ragione – e sono in tanti – le ascolta.

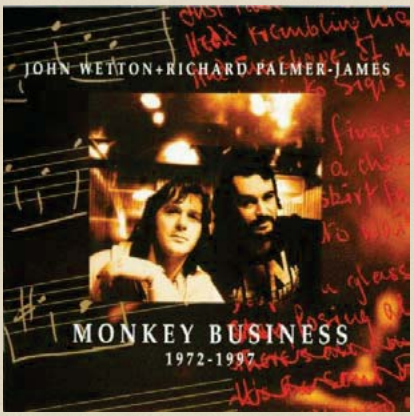
David Cross in concerto a Roma nel 2007. In alto, EXILES (1997) con ospiti Robert Fripp e John Wetton.

SCRIVERE ALLA CIECA

LARKS' TONGUES IN ASPIC APRE UNA NUOVA FASE DEI KING CRIMSON ANCHE DAL PUNTO DI VISTA TESTUALE: A **PETE SINFIELD**, PAROLIERE ELETTO DEI PRIMI QUATTRO ALBUM DELLA BAND, SUBENTRA INFATTI **RICHARD PALMER-JAMES** CON I SUOI SPACCATI DI VITA IN BIANCO E NERO E I SUOI RACCONTI POPOLATI DA PERSONAGGI VIVIDI ANCHE SE SPESSO SOLO ABBOZZATI.

Testo: **Antonio De Sarno**

Forse non molti ricordano il nome di Richard Palmer-James come fondatore dei leggendari **Supertramp**, di cui fa parte come chitarrista e con cui pubblica il primo omonimo album nel luglio del 1970. Dopo quella esperienza, per certi versi complicata, e dopo il successivo tour in Germania, Richard decide di rimanere a Monaco e mettersi in proprio. È lì che lo raggiunge la chiamata del vecchio amico e compagno di avventure John Wetton, il quale gli chiede di scrivere velocemente i testi per il disco che inaugura la seconda fase nella produzione dei King Crimson. L'intuizione si rivela felice e Palmer-James legherà il suo nome come paroliere anche ai due episodi successivi, STARLESS AND BIBLE BLACK e RED.



MONKEY BUSINESS (1998).

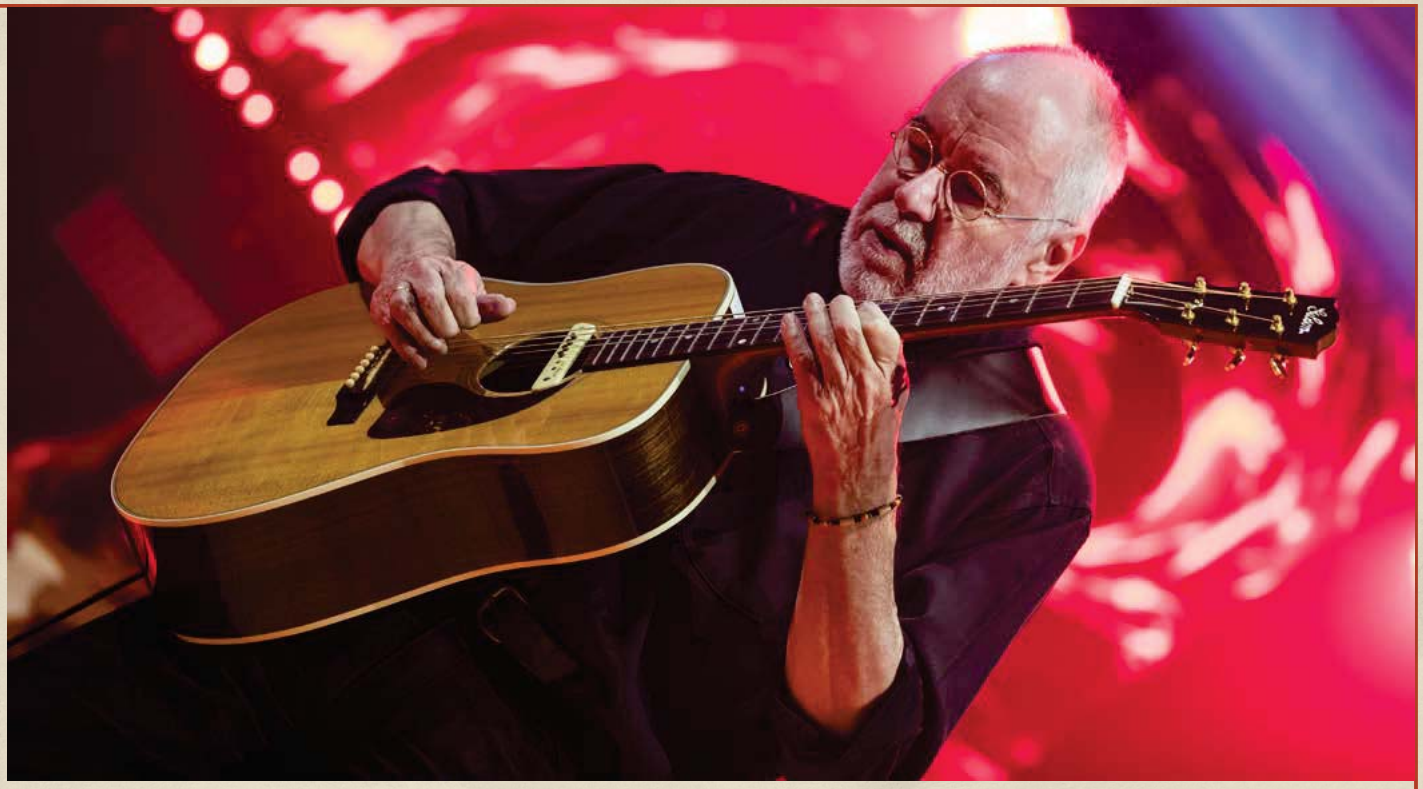
LARKS' TONGUES IN ASPIC è un album rivoluzionario in più di un modo. Mantiene tutta la sua potenza anche a cinquant'anni di distanza. Quando l'hai ascoltato per la prima volta e qual è stata la tua reazione? Quale pensi sia l'eredità di questa line-up dei King Crimson e di LARKS' TONGUES IN ASPIC in particolare?

LTIA è il mio preferito tra i tre album dei King Crimson su cui ho lavorato negli anni Settanta. Mi piace quel suono piuttosto strano, secco che, tuttavia, non piacque per niente ai membri della band: non erano contenti dello studio di registrazione utilizzato [i Command Studios di Londra, *ndr*], né del lavoro dell'ingegnere del suono. Ho ascoltato per la prima volta l'album a casa di un amico a Monaco. Vivevo in un minuscolo appartamento e non possedevo un giradischi. Come era già accaduto per il primo album dei King Crimson nel 1969, non avevo mai sentito niente del genere. Penso che ascoltare LTIA sia ancora un'esperienza unica. Durante i due anni precedenti, quasi tutti i musicisti che conoscevo, specialmente John, erano affascinati da HOT RATS di Frank Zappa. Zappa ha descritto quel disco come "un film per le orecchie", ed è quello che penso anche di LTIA. John era entusiasta che un violinista facesse parte della nuova formazione dei King Crimson: nell'estate del 1972 mi aveva fatto ascoltare i nastri delle prove, deliziato dalla capacità di David Cross di improvvisare liberamente (come Sugar Cane Harris e Jean-Luc Ponty), perché a quel tempo la maggior parte dei violinisti di formazione classica non erano in grado di fare una cosa simile.

LTIA beneficia anche della peculiare musicalità ed eccentricità di Jamie Muir. Per quanto ne so, il circo del rock non ha mai conosciuto una combinazione paragonabile di strumentisti.

Durante il 1972 ero in tournée in Germania con un gruppo jazz rock chiamato Emergency, e non avevo ancora incontrato gli altri musicisti dei King Crimson (anche se avevo visto Robert suonare a Bournemouth e dintorni negli anni Sessanta). Quindi è stata una sorpresa quando mi è arrivata per posta una cassetta contenente delle versioni molto approssimative di quelle che sarebbero diventate *Easy Money* e *Book Of Saturday*, insieme alla richiesta di scrivere i testi[1]. Poco dopo mi è arrivata anche una versione demo di *Exiles*. Ricordo di aver passato molto tempo sul testo di *Book Of Saturday*, mentre ho scritto gli altri due abbastanza velocemente. Pensavo di ricevere qualche richiesta per modifiche e/o versioni alternative, ma in realtà la band ha accettato i testi così come erano. Non ho saputo che erano stati usati fino a quando sono andato a trovare John a Londra nel gennaio del 1973 e lui mi ha portato ai Command Studios per incontrare gli altri musicisti. È stato solo in un secondo momento che ho avuto la possibilità di parlare in maniera approfondita con Robert a proposito del gruppo e della sua musica, ma anche in quel caso non ho ricevuto alcun suggerimento sulla direzione che i testi avrebbero dovuto prendere. Praticamente i testi di LTIA sono stati scritti alla cieca. Nei due album successivi, STARLESS AND BIBLE BLACK e RED, la collaborazione con John è stata più intensa, ma non sono mai stato parte integrante della band, come era stato Pete Sinfield, e presumo che a Robert andasse bene così. Penso che la magia di quella formazione dei King Crimson risie-

1. I demo in questione sono presenti nell'album MONKEY BUSINESS, pubblicato nel 1998 a nome di Wetton e Palmer-James. Curiosamente, entrambi i brani sono eseguiti da John Wetton al pianoforte.



ENRICO ROLANDI

Richard Palmer-James (Bournemouth, 11 giugno 1947).

da nello straordinario contrasto e tensione tra la fragorosa potenza e complessità della sezione ritmica costituita da John e Bill, e la finezza melodica di David e Robert. I concerti erano così intensi che gli stessi musicisti a volte erano completamente esausti dopo lo spettacolo e il pubblico attonito. In definitiva, l'eredità di LTIA risiede nella totale e incondizionata libertà creativa di cui potevamo godere in quel momento. La concezione dell'album è stata controllata solo dalla sensibilità di quelli che l'hanno realizzato. Vorrei che questo potesse accadere più spesso.

Qual è la storia dietro *Book Of Saturday*?
Book Of Saturday è una sorta di montaggio cubista di impressioni da un incontro erotico: immagini del prima, durante e dopo. Il libro del titolo fa riferimento a un album di ritagli o a un album fotografico. Il brano contiene a mio avviso il miglior assolo di chitarra al contrario mai registrato.

***Exiles* è senza dubbio la canzone più autobiografica del disco, basti pensare alla nostalgia insita in versi come "*my home was a place by the sand…*" ma, curiosamente, il nome di John non figura tra gli autori, nonostante fosse anche lui di Bournemouth…**
Quando ho scritto il testo ero in Germania da un paio d'anni e stavo cominciando a rendermi conto che probabilmente non sarei più tornato a vivere nel Regno Unito. Una cosa triste ed emozionante allo stesso tempo. John, ovviamente, capì immediatamente che stavo scrivendo del fatto di lasciarci alle spalle la nostra città natale, Bournemouth, rinunciando in pratica all'intero stile di vita inglese. Tuttavia, sebbene avesse un'affinità speciale con questa canzone, non ne avevamo discusso prima.

***Easy Money*: John mi raccontò che questa canzone era stata ispirata musicalmente da *Come Together* dei Beatles. Qual è stata la tua reazione dopo aver ascoltato la versione finita?**
La versione definitiva si è rivelata più spensierata di quanto mi aspettassi. In effetti, il testo è quasi roba da vaudeville: un tributo da parte di un malvivente alla ragazza di turno che sceglie sempre i cavalli vincenti e poi sembra abbastanza felice di consegnare a lui il bottino. Tuttavia, la dissolvenza incrociata verso *The Talking Drum* diventa spaventosa. Non so se John sia stato ispirato da *Come Together*, non me ne ha mai parlato. Ma ricordo che spesso trovavamo dei parallelismi tra le canzoni, e i Beatles rimangono una pietra di paragone per tutti i musicisti della nostra generazione.

Si è mai parlato all'epoca dell'eventualità di legare le tematiche dei testi per il disco tra loro come se fosse un concept album, oppure Fripp riteneva preferibile evitare un approccio simile, in quanto già adottato nei primi album dei King Crimson?

C'era comunque un tema comune nei testi di LTIA?
No, in entrambi i casi. Come dicevo prima, con Robert non abbiamo parlato dei testi prima che li scrivessi. A essere onesto, il fatto che non ci sia un concept dietro ai testi di LTIA, così come anche per i successivi due dischi, secondo me è un punto di forza. In questo modo la musica è ancora più volatile, sorprendente e libera.

John non prese per niente bene la fine del gruppo nel 1974. Era convinto che con RED potesse iniziare una nuova era. Qual è stata la tua reazione?
John e Bill sono rimasti entrambi sconvolti dalla decisione di Robert. John ha ripetuto spesso che avrebbe felicemente suonato con i King Crimson per il resto della sua carriera. In seguito, penso che tutte le persone coinvolte abbiano capito meglio come in quell'occasione Robert fosse semplicemente rimasto fedele a se stesso… e in ogni caso, che dal 1974 il dono di suonare in libertà e senza compromessi, e apprezzare la musica rock in qualsiasi fottuto modo, ci era già stata tolta in parte. L'avidità stava prendendo il sopravvento. In questo senso, il periodo 1962-1975 è stato davvero una sorta di età dell'oro, e temo che non tornerà mai più.

Grazie a Norberto Fedele e Roberto Paravani per l'aiuto nel reperimento dei materiali.

Ian Gillan nel 1978 ai Kingsway Recorders Studio di Londra. L'immagine è diventata la copertina di GILLAN (ottobre 1978).

Alla fine del 1973 **Ian Gillan** lascia i Deep Purple e dopo un paio di stagioni forma il suo gruppo, prima denominato **Ian Gillan Band** e poi semplicemente **Gillan**. Questa formazione pubblica dieci album, il primo, che porta l'illustre titolo di CHILD IN TIME, esce nel luglio 1976, l'ultimo, MAGIC, nel settembre 1982. Ripercorriamone la storia.

Una lunga vacanza

Testo: **Giovanni Loria**

Lo scioglimento dei **Deep Purple**, avvenuto nella primavera del 1976, è un evento quasi luttuoso. Non solo per gli innumerevoli fan della band inglese, ma per tutti gli appassionati dell'hard rock, di cui rappresentavano l'elemento apicale insieme ai Led Zeppelin. Negli anni a seguire, fino alla sospirata e più volte preannunciata *reunion* del 1984, le innumerevoli vedove del gruppo potranno consolarsi, contestualmente all'ennesimo ascolto di MACHINE HEAD o BURN, con i dischi di Rainbow e Whitesnake, che al netto di cospicue differenze stilistiche portano in qualche modo avanti la gloriosa tradizione della navicella madre. In troppi però paiono tralasciare la pari dignità artistica della carriera post Purple di **Ian Gillan**, il carismatico frontman della versione universalmente più acclamata dell'act britannico, il cosiddetto **Mark II**.

«Dopo i Deep Purple ho fondato la mia band, anche se non avevo idea di come sarebbero andate le cose»
Ian Gillan

Il talentuoso cantante paga probabilmente la scelta, coraggiosa e spiazzante, di allontanarsi alquanto, soprattutto nei primi anni, dal tradizionale sound della sua vecchia band, indirizzandosi verso sentieri poco battuti, nei quali non tutti i vecchi fan hanno l'ardire di avventurarsi. In realtà dopo le dimissioni dai Deep Purple, formalizzate al termine del tour nipponico del giugno 1973, Ian si allontana per un paio d'anni dall'ambiente musicale, almeno come performer, preferendo arrischiarsi in alcune attività di business che

non si rivelano, purtroppo per lui, fruttuose. Sia il lussuoso albergo dalle parti di Oxford, sia l'investimento in un team motociclistico (il Mantis Motor Cycles) si traducono in bagni di sangue economici, mentre più riuscita si rivelerà l'acquisizione dei celebri De Lane Lea Studios di Londra (presso i quali avevano registrato leggende come Beatles, Rolling Stones, Who, Jimi Hendrix, Pink Floyd e gli stessi Deep Purple), che Gillan trasformerà nei Kingsway Studios, dal nome della strada in cui sono ubicati. La sua prima apparizione su un palco dopo un biennio abbondante, nel progetto BUTTERFLY BALL dell'amico **Roger Glover** alla Royal Albert Hall londinese – in cui canta *Sitting In A Dream*, sostituendo all'ultimo momento **Ronnie James Dio**, cui Ritchie Blackmore aveva vietato di partecipare – si risolve nel prevedibile trionfo sancito dal pubblico adorante, e convince Gillan che i tempi sono maturi per dismettere gli abiti dell'uomo d'affari e ritornare a fare quello che gli riesce meglio, il rock'n'roll. In breve tempo assembla una band, in buona parte composta da musicisti già stipendiati dalla Purple Records: l'americano **Mark Nauseef** è infatti transitato dagli **Elf** (il gruppo che Blackmore aveva interamente cooptato, chitarrista a parte, nella prima incarnazione dei suoi **Rainbow**) mentre **John Gustafson** era stato bassista per **Quatermass** e **Hard Stuff**, due ottime proposizioni di rock duro ma al contempo inclini a una scrittura progressiva, il secondo dei quali aveva inciso due album per la Purple, prima di entrare nei prestigiosi **Roxy Music**. Completano la prima line-up **Ray Fenwick**, stimato chitarrista (Spencer Davis, Bo Diddley), con all'attivo un raro album solista su Decca (KEEP AMERICA BEAUTIFUL, GET A HAIRCUT, 1971), nonché il giovane tastierista **Mike Moran**. L'idea è quella di battezzare la neonata proposizione **Shand Granade**, ma la Polydor, lesta a offrire un contratto al quintetto, spinge per un repentino cambio di *moniker*, sì da sfruttare la fama del cantante: nasce così la **Ian Gillan Band**.

> «Prima della nascita del Cd ascoltavi il 33 giri seduto e leggevi i testi. Era molto eccitante. Dopo il 1982 è cambiato tutto!»
> Ian Gillan

Tour book di MAGIC. In alto: biglietto del concerto di Sheffield alla City Hall (6 ottobre 1980).

Da sinistra: Colin Towns, Mark Nauseef, Ian Gillan, John Gustafson e Ray Fenwick (Londra, 25 agosto 1977).

Ian Gillan Band: CHILD IN TIME (1976)

Quando la Oyster, filiale del colosso Polydor e consacrata all'hard rock, pubblica l'album d'esordio della IGB, più di qualche critico arriccia il naso già alla lettura del titolo, sospettando che Gillan voglia sfruttare l'onda lunga dei Purple nel riproporre in una nuova veste uno dei classici del gruppo. Nulla è più lontano dalla realtà, perché *Child In Time* è davvero lontana anni luce dal brano originale. Senza perderci in paragoni, privi di senso, è evidente a tutti come la versione di IN ROCK sia quella primigenia e al contempo definitiva, stendendo magari un salvifico velo pietoso sul piccolo furto ai danni degli **It's a Beautiful Day**, oscuro gruppo americano, la cui *Bombay Calling* è stata ben più di una fonte d'ispirazione, la stesura della Ian Gillan Band è davvero un gioiello inestimabile. Ian esegue le parti vocali in maniera simile a quelle originali, ma è proprio la sezione strumentale a essere completamente stravolta. La nuova *Child In Time* è liquida, sinuosa, avvolgente, e sono davvero in gamba Fenwick e compagni a guardarsi bene dal riproporre pedissequamente l'arrangiamento primordiale, operazione che li avrebbe visti inevitabilmente perdenti. Prendetevi tutto il tempo necessario e ascoltatela a occhi chiusi e senza pensare a quello che fu: ne converrete che siamo in zona capolavoro. Il resto del disco, definito sbrigativamente come jazz rock da critici disattenti (e probabilmente pure da coloro che, anche in tempi più recenti, non si sono nemmeno presi la briga di ascoltarlo davvero), è invece un delizioso manufatto carico di groove e languida sensualità, sorprendentemente assimilabile a quanto, poco tempo più in là, proporrà in chiave solista proprio quel **David Coverdale** che di Gillan era stato l'erede nei Purple. Un album che dà un evidente senso di relax e disimpegno, pur essendo eseguito magistralmente da musicisti di classe superiore alla media, con qualche riferimento jazzato e intimista nella ballad *Down The Road* o nella dilatata *Let It Slide*, dove il clou è senz'altro il solo di synth eseguito da Moran su cui Nauseef innesta un drumming impetuoso. *My Baby Loves Me,* che vede il riff sincopato di Fenwick e l'andamento ammiccante e festaiolo, è probabilmente il migliore tra i brani originali, mentre è incredibile la similitudine stilistica, su *Shame*, fra lo stile del chitarrista e quello di Tommy Bolin, che proprio in quello stesso momento faceva parte di una versione successiva dei Deep Purple. Non un capolavoro, ma un esordio coraggioso e ricco di spunti, prodotto da Roger Glover, tanto per gettare un altro ponte verso gli anni che furono.

Etichetta della facciata B del 33 giri CLEAR AIR TURBULENCE.

Ian Gillan Band: CLEAR AIR TURBULENCE (1977)

Ecco, questo è il vero album jazz/rock della Ian Gillan Band, l'unico dei tre pubblicati che possa definirsi tale. Certo non immaginateveli affini a **Brand X** o **Weather Report**, qui è soprattutto il rock a farla da padrone, con gli scanzonati interventi del leader che li trasformano in una versione più ironica dei coevi **Colosseum II**. Nel frattempo Moran ha salutato la compagnia venendo avvicendato per un pugno di concerti dall'ex Rainbow **Micky Lee Soule**, e poi in via definitiva da **Colin Towns**, mentre il gruppo si è trasferito nel roster della gloriosa Island, l'etichetta di Traffic, King Crimson, Free e Jethro Tull fra mille altri. Il basso pulsante di Gustafson (un talento semplicemente enorme che, un po' come certi calciatori, ha finito per essere sacrificato sull'altare di un carattere pigro e indolente, tanto da rinunciare a un lucroso ingaggio nei Rainbow perché le audizioni erano troppo mattiniere per le sue abitudini!) dona all'intero full length un inequivocabile tocco funk, che stempera l'irruenza solista di Fenwick (il suo lavoro sulla title-track è semplicemente colossale!) e Towns, con duelli all'ultimo assolo tra chitarra e synth che percorrono senza premurarsi di far prigionieri tutti i trentanove minuti del disco originale. I segmenti strumentali posti su *Angel Mancherio*, con i suoi cori deluxe e un'autentica orgia di tastiere, e nella parte finale di *Goodhand Liza* sono squisitamente fusion, mentre *Money Lender*, con il suo riff veemente, e *Over The Hill* mettono al centro dell'attenzione l'incredibile capacità di Gillan di cantare a pieni polmoni, segno che per lui gli anni migliori non sono di certo alle spalle. *Five Moons* infine è una quieta ballata che sarebbe stato più saggio porre come ultimo solco, al fine di smorzare il climax estatico prodotto dalle ulteriori, abrasive composizioni.

Ian Gillan Band: SCARABUS (1977)

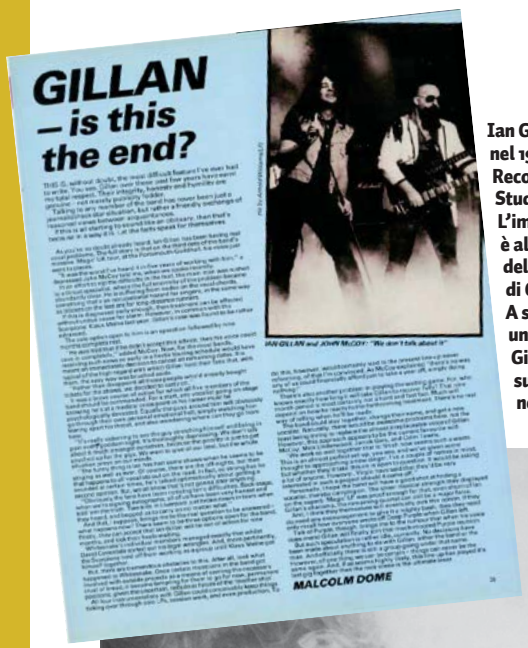
Non sappiamo quanto sia stato il modesto riscontro di vendite a determinare la conversione a U, o piuttosto il desiderio di Gillan di ritrovarsi al centro del progetto (onestamente su CLEAR AIR TURBULENCE sono soprattutto le parti strumentali a farci venire gli occhi lucidi), sta di fatto che SCARABUS sembra porre in evidenza il desiderio di recuperare la forma canzone, a scapito delle esuberanti scorribande strumentali del lavoro precedente. In soldoni, la IGB sposta il tiro verso l'hard rock, declinato di volta in volta in chiave più disimpegnata (*Twin Exhausted*), rocciosa (*Pre-Release*), amabilmente chart friendly (*Mercury High*) o financo cat-

tiva, in una title-track la cui linea vocale Gillan riciclerà anni più tardi alla guida dei Black Sabbath, per l'angosciosa pastiche *Disturbing The Priest*. La cosa che lascia interdetti è che la band si è rimessa al lavoro subito dopo un breve tour europeo, tanto che SCARABUS arriva nei negozi appena sei mesi dopo CLEAR AIR TURBULENCE. L'elemento jazz/funk e, più in generale, il desiderio da parte degli strumentisti di arrangiare in maniera non banale le nuove composizioni emerge soprattutto nella seconda facciata del vinile, particolarmente su *Fool's Mate* e *Country Lights*, entrambe dal flavour decisamente jazzato, mentre il lavoro all'organo Hammond di Colin Towns su *Mad Elaine* sembra strizzare l'occhio a sua maestà Jon Lord e ai mai dimenticati anni d'oro dei Deep Purple. I più feticisti fra voi non mancheranno di portarsi a casa, accanto all'obbligatoria copia originale inglese, anche la versione americana del disco, caratterizzata da un design di copertina molto più ammaliante.

Etichetta della facciata A del 33 giri SCARABUS.

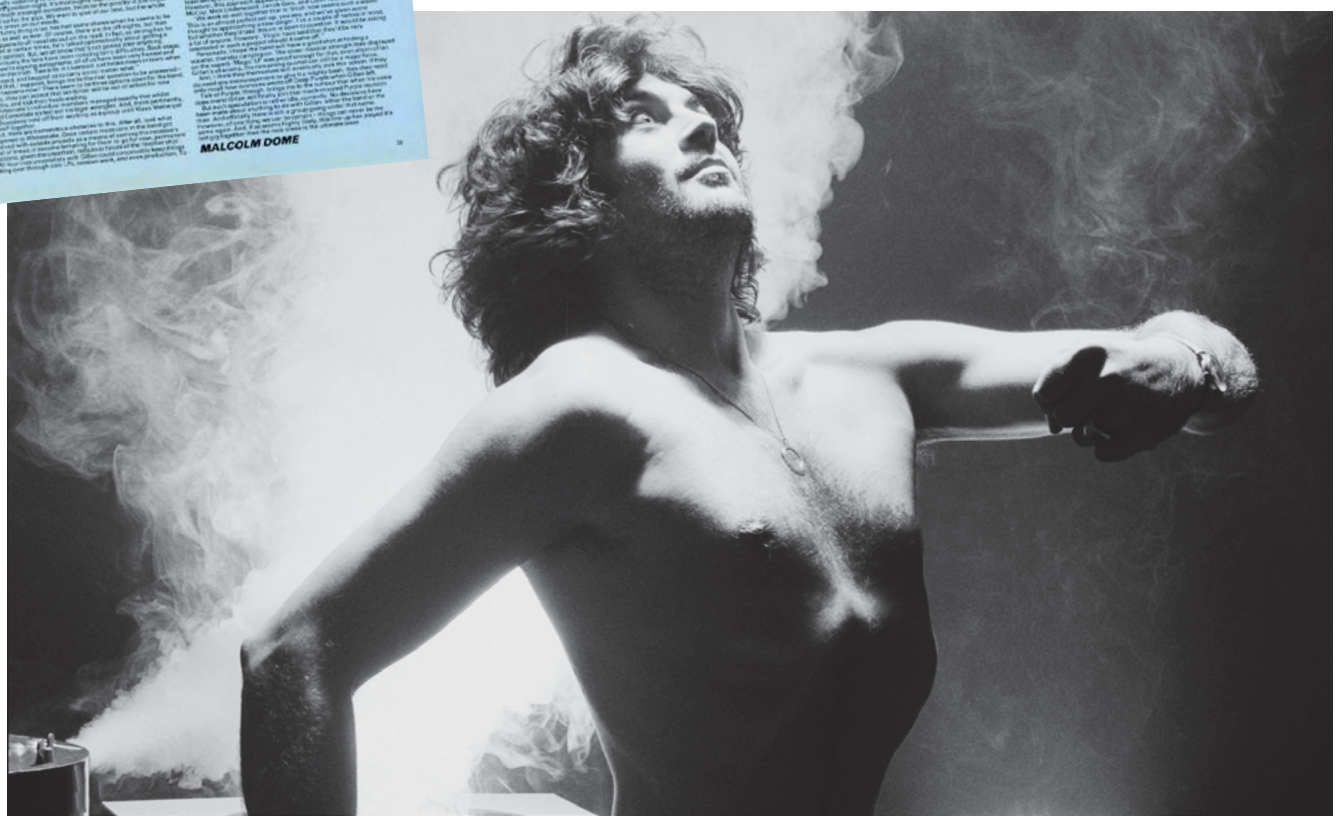
Ian Gillan Band: LIVE AT BUDOKAN VOL. I & II (1978)

Gli album della IGB vendono troppo poco, soprattutto se paragonati alle aspettative riposte sulla presenza dell'ex cantante dei Deep Purple in anni di vacche grasse. L'Island lascia a piedi il gruppo, e Ian capisce che deve ricominciare da capo: l'idea è quella di affidarsi ad un nuovo nucleo di musicisti, magari meno talentuosi, ma sicuramente più inclini a obbedire agli ordini di scuderia, per dare al pubblico quello che legittimamente si aspetta da lui: hard rock ben suonato ma senza fronzoli. La band vende bene solamente in Giappone, ed è infatti un'etichetta locale (la Eastworld) a pubblicare in due distinti volumi un concerto registrato al Budokan di Tokyo il 22 settembre del 1977. Non sorprende la presenza di alcuni, inevitabili classici dei Purple (*Smoke On The Water* e l'astuta *Woman From Tokyo*, oltre ovviamente a *Child In Time*), assieme a dilatate versioni di brani tratti dai precedenti tre lavori in studio. I dischi sono reperibili sul mercato occidentale solamente attraverso costose importazioni, per cui giunge salvifica la ristampa del 1983 operata dalla Virgin con un doppio 33 giri in busta chiusa. Così un serafico Gustafson pone l'epitaffio sull'avventura della Ian Gillan Band: "Ian decise che non gli piaceva la direzione della band e che voleva suonare roba più rock. In realtà, avrebbe dovuto puntare i piedi molto tempo prima. Io personalmente mi aspettavo di suonare materiale affine ai Deep Purple, ma lui ci ha sempre lasciato fare quello che volevamo".


GILLAN
– is this the end?

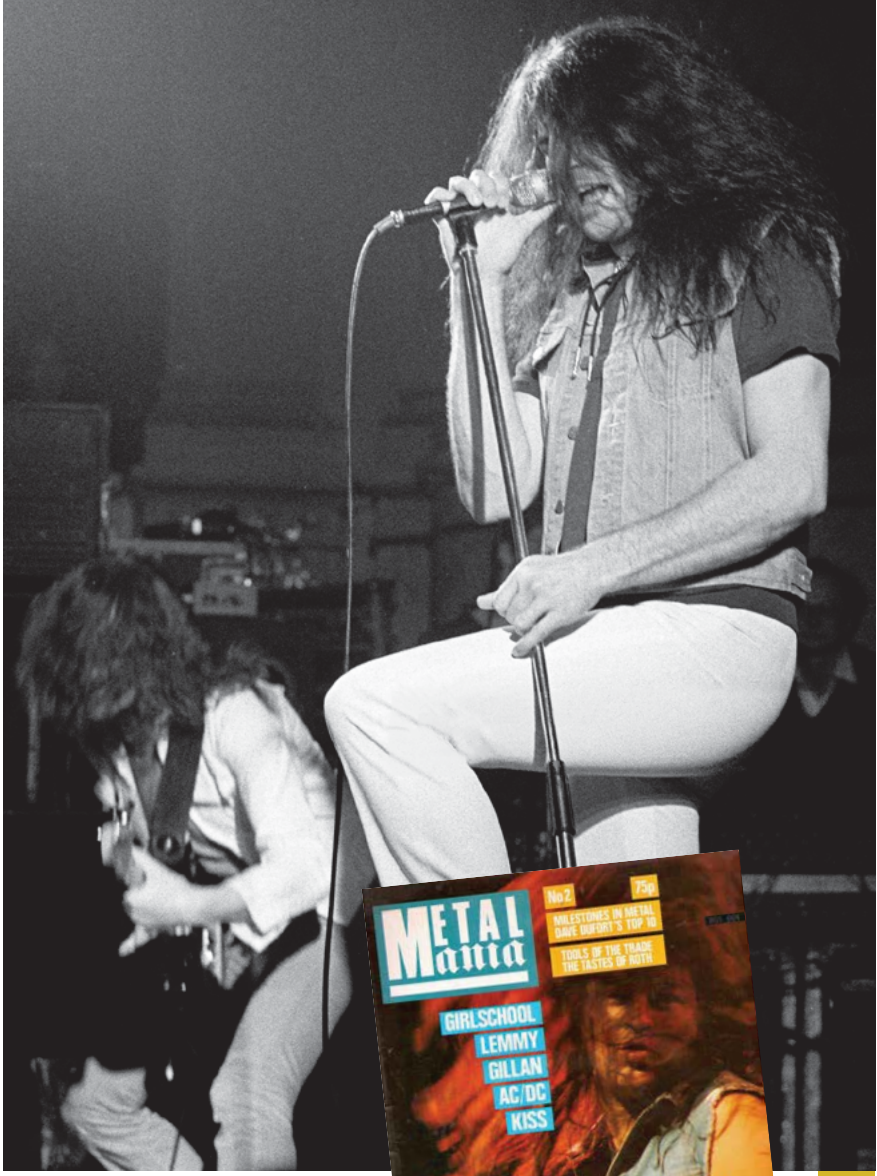
MALCOLM DOME

Ian Gillan nel 1978 (Kingsway Recorders Studios, Londra). L'immagine è all'interno della copertina di GILLAN. A sinistra: un articolo sui Gillan, apparso su «Kerrang!» nel 1982.



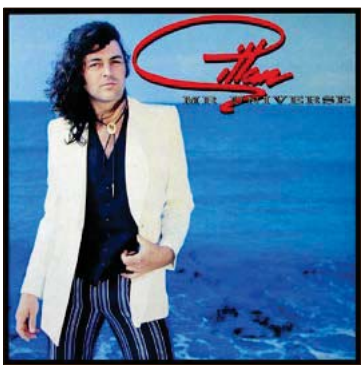
Gillan: GILLAN (1978)

Il nuovo progetto prende laconicamente il nome di **Gillan**, anche se molti qui in Italia continueranno pigramente a chiamarla Ian Gillan Band, non essendosi evidentemente accorti dei tangibili mutamenti stilistici. In realtà il cantante, oltre a continuare a stipendiare il fedele Colin Towns, preleva i nuovi adepti (**John McCoy** al basso, **Liam Genocky** alla batteria e il giovane chitarrista **Steve Byrd**) dagli **Zzebra**, disciolto act di jazz rock, ma l'ascolto del nuovo materiale, ancora assemblato dalla nipponica Eastworld per il Giappone (l'album nel 1979 esce anche in Nuova Zelanda e Australia), chiarisce subito che i tempi delle lunghe fughe strumentali sono cambiati. I brani sono più coincisi e immediati, la scrittura più quadrata e robusta. Fa eccezione *Fighting Man*, epica e quasi progressiva nel suo crescendo, anche se il furente assalto alla baionetta di *Secret Of The Dance* e il sarcastico midtempo di *Dead Of Night* delucidano con maggiore sincerità il nuovo corso. L'esordio dal vivo si verifica al Festival di Reading (27 agosto 1978), dopo il quale però Genocky saluta, per essere provvisoriamente sostituito da Pete Barnacle, non a caso citato nelle liner notes dell'album. Il batterista definitivo è **Mick Underwood**, vecchia conoscenza di Ian dai tempi degli Episode Six, mentre su suggerimento di McCoy il troppo compassato Byrd viene avvicendato alla chitarra dall'istrionico irlandese **Bernie Tormè**, molto attivo con i suoi capelli biondo platino nel sottobosco punk londinese. Il disco però resta virtualmente sconosciuto in Occidente, risultando quindi a tutti gli effetti una falsa partenza, almeno a livello di vendite e fama.



In alto: Janick Gers e Ian Gillan (1982). A destra: copertina del numero due della fanzine inglese «Metal Mania» (1982).

Gillan: MR. UNIVERSE (1979)



Ian comincia a coltivare dei dubbi, che si consolidano quando Ritchie Blackmore gli propone di entrare nei Rainbow al posto di Ronnie James Dio. Il chitarrista sale sul palco del Marquee come special guest dei Gillan per tre sere consecutive (fra il 27 e il 29 dicembre del 1978) contribuendo a ingigantire i rumours, ma alla fine il cantante, pur tentato, rifiuta l'offerta. Il management è lesto a far firmare il progetto solista di Ian presso la prima etichetta inglese presentatasi con un contratto, e d'altronde la piccola Acrobat può usufruire, in sede di distribuzione, dell'ausilio della ben più affermata Arista. Metà del nuovo disco ricicla in realtà materiale tratto dal quasi introvabile album giapponese, quantomeno risuonato dalla nuova formazione. Fra le nuove composizioni spiccano la sofferta *She Tears Me Down*, l'orecchiabile *Vengeance*, tosto proposta anche come singolo, e soprattutto l'eroica title-track, caratterizzata da un lussuoso refrain

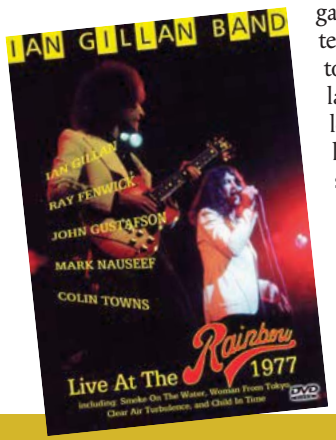
«Lavoriamo bene insieme. Chiudere la nostra storia sembra davvero uno spreco»
John McCoy – 1982

tastieristico di Towns, sempre più centrale nell'economia della band. È un trionfo, esattamente il tipo di prodotto che da troppi anni il pubblico desiderava da uno dei personaggi più iconici del rock duro. L'album arriva all'undicesimo posto delle classifiche inglesi, inserendosi pienamente nel nascente calderone della New Wave of British Heavy Metal, che spazza via l'ondata punk rilanciando anche alcuni presunti dinosauri dell'età d'oro dell'hard rock. Come tutti i parti della seconda vita artistica del vocalist inglese (escluso il primo), anche questo album viene registrato nei Kingsway Studios, consentendo allo scaltro proprietario Ian Gillan un guadagno ulteriore.

Label della facciata A di GLORY ROAD.

Gillan: GLORY ROAD (1980)

Il 9 dicembre del 1979, la band, si esibisce per la prima volta in Italia (Palaruffini, Torino), presentando in anteprima *Sleeping On The Job*, uno dei brani contenuti nel nuovo full length. L'album è un grande successo nel Regno Unito, dove raggiunge addirittura la terza posizione delle classifiche (in anni, vale la pena ricordarlo, dove i dischi si vendevano davvero), confermando pregi e difetti della nuova versione dell'act britannico. Un hard rock pane e salame, senza troppi voli pindarici, che alterna brani più tirati, frutto del lavoro d'equipe McCoy/Tormè (vedasi l'opener *Unchain Your Brain*), episodi fra l'epico (l'emozionante *On The Rocks*) e il riflessivo (*Nervous*), farina del sacco di Towns. Colpisce anche la convincente interpretazione del blues *If You Believe Me*, sebbene molto del successo dei Gillan è dovuto alla generosità, sul palco e in sede di registrazione, con una messe di brani extra sparsi a piene mani fra singoli ed Ep. Anche l'immagine stravagante ha il suo peso: un bassista erculeo caratterizzato da pelata e pizzetto, un chitarrista che sembra il corsaro nero sbarcato con una macchina del tempo negli anni Ottanta, un batterista che pare un impiegato del catasto capitato lì per caso, mentre Colin Towns lega il tutto con sapienza e Gillan si diverte un mondo a capitanare la sua improbabile ciurma. Le prime copie del disco sono arricchite da un secondo vinile, intitolato FOR GILLAN FANS ONLY, contenente le outtakes più improbabili, compresa l'esilarante *Egg Timer*, niente più che la sgangherata cover di *Vice Versa* dei Samson, che spesso accompagna in tour Ian e compagni, e sul cui disco d'esordio (SURVIVORS) Towns e McCoy hanno suonato come ospiti.



Ian Gillan Band LIVE AT RAINBOW 1977, edizione dell'etichetta Angel Air (2013).

Gillan: FUTURE SHOCK (1981)

Dopo un'altra trionfale apparizione al festival di Reading (22 agosto 1980), tradotta vinilicamente nell'Ep TROUBLE, uscito anche in Giappone come dodici con il titolo READING LIVE & MORE, i Gillan centrano il loro maggiore successo con il quarto album, FUTURE SHOCK, che arriva nei negozi nell'aprile del 1981 e s'inerpica sino al secondo posto delle classifiche. Anche in questo caso l'edizione deluxe è da leccarsi i baffi, visto che al suo interno alberga un cospicuo opuscolo contenente una ricca serie di immagini fotografiche, alcune delle quali esilaranti. Ian sembra saper toccare le corde emotive giuste, non solamente attraverso la musica, che su questi album, ammettiamolo, è di livello più che discreto anche se mai eccelso, ma anche per mezzo di un rapporto apparentemente paritario con il suo pubblico, simile all'atteggiamento che ha contribuito all'enorme fama di **Slade** e **Status Quo** negli anni Sessanta. È l'immagine di una sorta di rockstar del popolo, assolutamente opposta a quella, algida e distaccata, di Ritchie Blackmore, suo antico *alter ego*. I Gillan non provano neppure a sfondare sul mercato americano, che infatti li ignora. In compenso a suon di esibizioni infuocate si guadagnano il rispetto di mezza Europa, risultando una delle poche band inglesi a esibirsi in Jugoslavia e donando anche all'Italia una ricca sequela di concerti (cinque nel solo Future Shock Tour, comprese piazze come Padova e Cesena). L'album è ancora di buon livello, e al solito si fanno preferire le canzoni scritte da Towns (*Bite The Bullet*, *Nightride Out Of Phoenix* e soprattutto l'emozionante *For Your Dreams*) rispetto a quelle di McCoy e Tormè. Il chitarrista in particolare ha uno stile fin troppo funambolico, fischi, effetti, feedback assordanti, tende a rubare un po' la scena ed è fortemente insoddisfatto dal punto di vista economico, accusando Ian di tenere per sé la gran parte degli introiti. Nel pieno di un tour tedesco lascia in aperta polemica, e il suo abbandono segna la fine del breve periodo aureo della band. Bernie suonerà alcuni concerti al servizio di **Ozzy Osbourne**, per poi dedicarsi a una carriera solista non di primo piano (ma almeno il suo secondo ELECTRIC GYPSIES merita più di un ascolto), prima di lasciarci definitivamente nel 2019. I Gillan lo avvicendano in fretta e furia con **Janick Gers**, prelevato dai White Spirit, altra proposizione della NWOBHM che aveva aperto alcuni concerti del gruppo di Ian.

Gillan: DOUBLE TROUBLE (1981)

Mentre il ricettivo mercato nipponico viene stimolato con un altro mini album (ONE FOR THE ROAD),

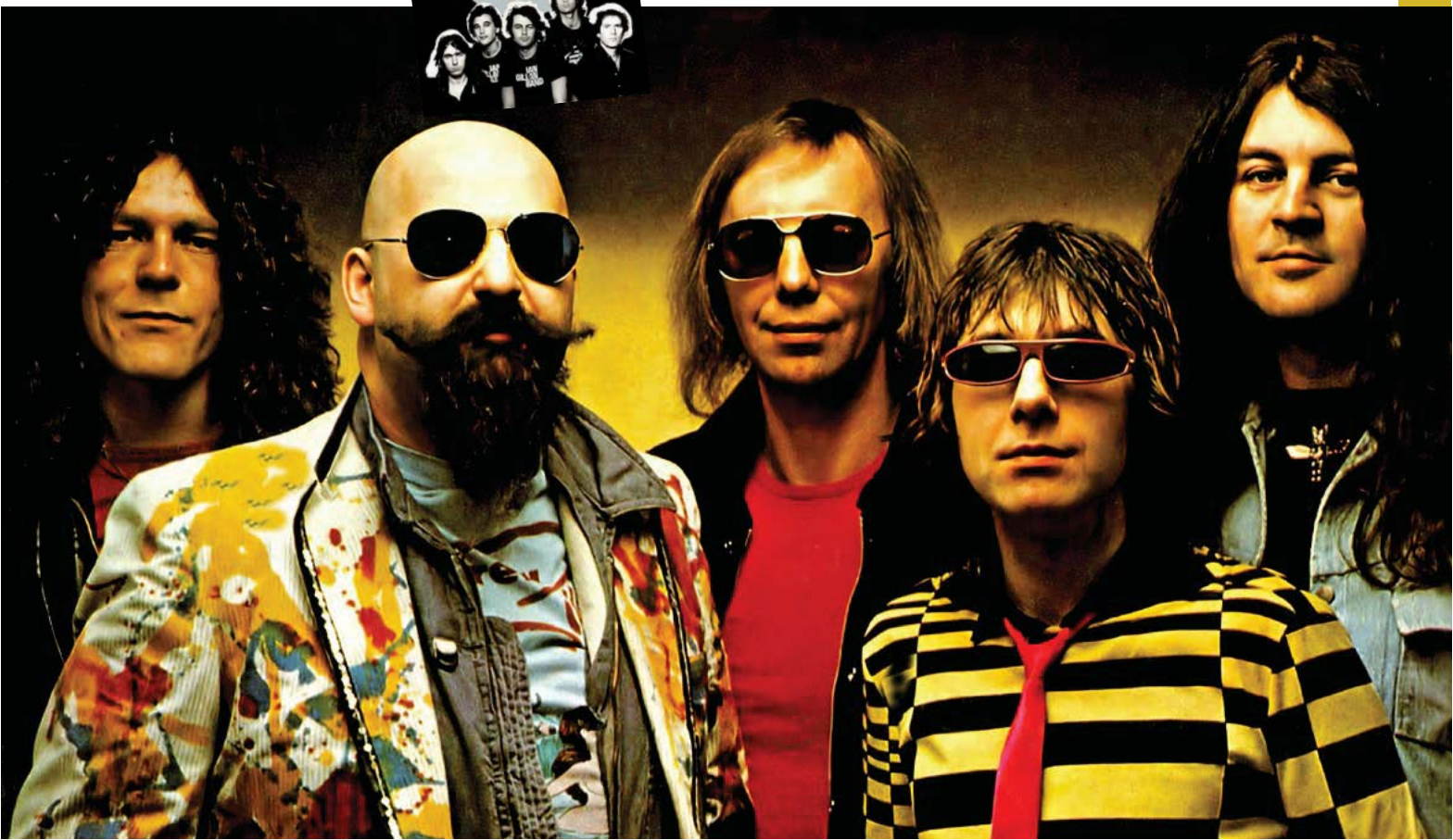
THE VINYL COLLECTION 1979-1982, versione esclusiva per Amazon con un 45 giri. Edita dalla Demon il 21 ottobre 2016.

infarcito di brani rari, in gran parte b-sides di singoli, i Gillan si affidano, per la prima volta dai tempi di CHILD IN TIME, a un produttore esterno (Steve Smith) per la stesura del nuovo album. La Virgin fa ancora una volta le cose in grande, pubblicando un imponente doppio, equamente diviso fra estratti live e nuovo materiale in studio. Gran parte della sezione dal vivo è tratta dalla consueta apparizione al Reading Festival (29 agosto 1981), infarcita di cover (*New Orleans* di Gary U.S. Bonds e *Trouble* di Elvis, anche se firmata dalla coppia Leiber/Stoller), ma la sezione in studio sconta inevitabilmente la fretta con cui la band è stata obbligata ad assemblare le nuove canzoni, dato che DOUBLE TROUBLE esce appena sei mesi dopo il predecessore. Gers è un buon chitarrista, meno estroso di Tormè e più ligio a dettami rock blues, ed è inoppugnabile che il suono della sua Fender richiami alla mente il fantasma di Ritchie Blackmore. Ma anche lui può far poco per salvare materiale a tratti modesto. Qualche perla non manca, al solito cortesia del fedele e sempre salvifico Towns: sono del tastierista infatti l'ottimo singolo *Nightmare* e la solenne *Born To Kill*, nei cui nove minuti abbondanti di durata si celano scorci ambiziosi. Il devoto pubblico inglese mostra di apprezzare, trascinandolo al dodicesimo posto, mentre quello italiano viene premiato da un tour di sette date, nel febbraio del 1982, da Reggio Emilia a Gorizia. Purtroppo senza **Budgie** e **Quartz**, confinati al rango di act di supporto per le sole date inglesi.

Pubblicità dell'album CLEAN AIR TURBULENCE. Da sinistra: Janick Gers, John McCoy, Mick Underwood, Colin Towns, Ian Gillan (1982).

Gillan: MAGIC (1982)

Purtroppo l'atto finale della lunga vacanza di Ian Gillan (è stato lui stesso a suggerirci il titolo per questo articolo retrospettivo, intitolando WHAT I DID ON MY VACATION la raccolta dei suoi anni da solista, edita nel 1986) di magico ha ben poco: *Long Gone* ha un gradevole feeling festaiolo, *Bluesy Blue Sea* è sinuosa e avvolgente, ma la cover di *Living For The City*, spogliata del groove originale di Stevie Wonder, è francamente sotto standard, al pari di qualche estratto originale trasudante stanchezza. Non un cattivo prodotto nel suo complesso, ma ben lontano dai fasti del 1979/1981, e in retrospettiva è agevole captarne i segnali: Gillan, la band, è arrivata alla fine della pista. Volano gli stracci, perché il comportamento di Ian non è certo adamantino… prima interrompe un tour lamentando un calo di voce, poi annuncia il suo ingresso nei Black Sabbath appena due mesi dopo, venendo duramente attaccato fra le pagine dell'influente rivista «Kerrang!» dai suoi ormai ex compagni. L'unico fra loro che saprà ancora ritagliarsi stimmate di gloria sarà Janick Gers, che dopo aver collaborato all'esordio solista di **Bruce Dickinson** entrerà nel 1990 a far parte degli Iron Maiden, nei quali milita tuttora. Riguardo Ian Gillan il resto della storia è universalmente conosciuto: un controverso e maligno album assieme alla luciferina creatura di **Tony Iommi** e poi, nel 1984, la *reunion* dei Deep Purple. Ma sarebbe un crimine considerare una mera nota a piè di pagina, nel grande libro del rock'n'roll, il decennio solista del lungocrinito singer, fra pulsioni jazz/funk e hard rock proletario.



L'insostenibile leggerezza del blues

COSA SUCCEDE ALLA FINE DEGLI ANNI 60 IN INGHILTERRA, CHE ALL'INIZIO DEL DECENNIO SI ERA INNAMORATA DEL BLUES, SCARNIFICANDO UNA SUA COSTOLA FINO A CREARE IL ROCK? AVVENGONO MOLTI CAMBIAMENTI IN UNA VORTICOSA GIRANDOLA STILISTICA, CHE CREA, QUASI IN SORDINA, IL SUO FRUTTO PIÙ SOFISTICATO E SOFFUSO: LA COLLABORAZIONE TRA IL CHITARRISTA/CANTANTE **JON MARK** E IL SASSOFONISTA/FLAUTISTA **JOHNNY ALMOND**, OVVERO UNA DELLE REALTÀ PIÙ SOFISTICATE E SOTTOVALUTATE IN ASSOLUTO, **MARK-ALMOND**

PDF NEWSPAPERS and MAGAZINES: WWW.XSAVA.XYZ

Testo: **Stefano Pogelli (da «Classic Rock» 95, 2020)**

Il 1969 è un anno di svolta per le sorti del blues inglese. I Cream abbandonano la scena dilaniati dagli scontri di personalità, la loro anima si reincarna, in parte nei Mountain di Leslie West e Felix Pappalardi. Graham Bond confonde il patto con il diavolo di Robert Johnson con i riti misteriosi di Alesteir Crowley, mentre i Fleetwood Mac già covano i geni di una straordinaria e inattesa mutazione. I Led Zeppelin portano il blues al di là del tempo e dello spazio, mentre Mick Taylor accetta un ruolo di gregario alle spalle di Keith Richards. Il genio incompreso e tormentato di Brian Jones, la vera anima blues degli Rolling Stones, incontra un tragico destino sul fondo di una piscina. Anche Ian Anderson con i Jethro Tull abbandona progressivamente il blues sanguigno delle serate al Marquee, allargando il suo pa-

Sopra: la formazione originale della band. A destra: copertina e vinili di MARK-ALMOND I e II.

Mark-Almond II
Mark-Almond
Mark-Almond II
Mark-Almond

norama creativo alla ballata folk, alle suite di Bach, a oscure storie gotiche. In questo scenario di crisi, il padre del blues inglese, **John Mayall**, amareggiato per l'abbandono di Mick Taylor, scioglie i **Bluesbreakers** e registra al Fillmore East nel luglio del 1969 l'album della svolta, THE TURNING POINT, appunto. In quegli anni non è ancora di moda il termine *unplugged*, ma John, in controtendenza con il mare di decibel che va sempre più di moda, opta per una formazione del tutto acustica e senza batteria, chiamando a sostenerlo il bassista **Steve Thompson**, il sassofonista e flautista **Johnny Almond** e un raffinato chitarrista maestro del fingerpicking come **Jon Mark**. Una scelta quanto mai coraggiosa: ci sono in Inghilterra dei grandi musicisti che hanno optato per una dimensione completamente acustica, *in primis* i Pentangle di John Renbourn e Bert Jansch, ma nel campo del folk revival la scelta non è poi così peregrina. Ci sono poi la Incredible String Band e la Third Ear Band, che esplorano gli stessi orizzonti cosmici dei Pink Floyd senza far ricorso all'elettronica, ma qui siamo nel campo della pura follia creativa. Nel caso di Mayall, la scelta sembra più azzardata, niente lunghi assoli della chitarra, via la batteria, una sorta di bagno purificatore che recupera le radici, ma che in realtà guarda al futuro. Per rendersene conto basta ascoltare la prima traccia, *The Law Must Change*: il sax di Almond, contrappuntato dall'armonica rauca del leader, suona un riff molto simile a quello roccioso e incalzante di *Whole Lotta Love* degli Zeppelin, come a voler riportare gli stilemi del blues primitivo su una dimensione più intima, sì, ma senza nulla perdere in grinta e incisività. Mayall ripropone la stessa formazione in EMPTY ROOMS, del marzo del 1970, ma poi decide di cercare nuova linfa negli Stati Uniti con **Larry Taylor**, **Harvey Mandel** (entrambi figure importanti dei Canned Heat) e il violino indiavolato di **Don "Sugarcane" Harris** (Frank Zappa). Mark e Almond sono ormai maturi per portare avanti un loro personalissimo progetto.

Johnny Almond (Enfield, UK, 20 luglio 1946 – 18 novembre 2009) ha già suonato con Mayall negli album degli esordi, BLUESBREAKERS WITH ERIC CLAPTON (1967) e HARD ROAD (1967), e si è poi fatto apprezzare come esperto session man. Fa parte di quello spettacolare vivaio

Edizione giapponese dell'album di esordio di Mark-Almond.

Gli album incisi dal gruppo dopo il 1971.

di fiatisti inglesi, insieme, tra gli altri, ad Alan Skidmore, Henry Lowther, Ray Warleigh, che troviamo come ospiti in tanti capolavori di grandi artisti (da Jack Bruce a Nick Drake). Aveva suonato anche con Zoot Money e Alan Price e registrato due album a suo nome con la **Johnny Almond Music Machine**, prendendo un giovane **Alan White** alla batteria. Jon Mark, vero nome John Michael Burchell (Falmouth/UK, 8 maggio 1943 – 10 febbraio 2021), si era invece fatto le ossa come chitarrista e arrangiatore nei primi album dell'angelica Marianne Faithfull nella sua stagione folk. Nel 1969 fonda gli **Sweet Thursday** con un compagno di scuola, il chitarrista **Alun Davies**, e il tastierista **Nicky Hopkins**. Purtroppo di quell'esperienza resta solo l'album omonimo, piccolo gioiello dimenticato di folk-pop psichedelico, dove appaiono anche il bassista Brian Odgers (John McLaughlin, Shawn Phillips, Elton John) e il percussionista Harvey Burns (Shawn Phillips, Georgie Fame, Al Stewart). Con Davies nel 1963 aveva pubblicato il 33 giri RELAX YOUR MIND WITH JON & ALUN, infarcito di folk, blues e skiffle. Mark Davies farà poi fortuna come chitarrista nella band di Cat Stevens, mentre Hopkins continuerà la sua carriera di geniale e disordinato session man (Jeff Beck, Roy Harper, Quicksilver, Mark-Almond, Strawbs, Jefferson Airplane, Rolling Stones, John Lennon, Who, Donovan ecc).

Per Mark e Almond i tempi sembrano maturi per formare una propria band dopo aver sperimentato la formazione senza batteria con John Mayall. Richiamano dal gruppo di Almond il bassista **Roger Sutton**, già con Brian Auger e Julie Driscoll e futuro membro dei Nucleus. Alle tastiere reclutano un session man nato a Sheffield, **Tommy Eyre**, il quale, nonostante la giovane età, ha già lasciato la sua firma all'organo Hammond sulla immortale introduzione di *With A Little Help From My Friends*, nell'album d'esordio di Joe Cocker.

Nonostante i quattro vantino un curriculum stellare, all'inizio faticano a trovare credito presso le case discografiche: come è possibile, una band senza batteria, quando il pubblico ama stordirsi con il muro di suono dei Led Zeppelin, dei Deep Purple, per non parlare dei Grand Funk Railroad? I quattro per fortuna non si scoraggiano, si trasferiscono a Los Angeles e si esibiscono presso lo storico club Troubadour, dove affinano pazientemente un repertorio già abbozzato durante il tour con John Mayall. Finalmente nel 1970 ottengono un contratto per due dischi con la neonata Blue Thumb di **Bob Krasnow** e registrano il primo Lp intitolato, spartanamente, MARK-ALMOND. Un disco inafferrabile, da assaporare più volte lentamente, difficilmente collocabile nelle obsolete categorie di genere o di stile, un disco che poteva ben figurare allora nel catalogo della Witchseason di **Joe Boyd** insieme a quelli di John e Beverley Martyn e a BRYTER LAYTER di Nick Drake. Se un aggettivo può sintetizzare l'atmosfera generale è "nebbioso" o "notturno": opera che bisogna ascoltare a basso volume e al buio, così da cogliere tutte le ricche sfumature, i colori diafani e acquerellati. Sì: il colore è ciò che colpisce subito. I quattro sono dei formidabili polistrumentisti. Mark suona la chitarra classica e la 12 corde, le percussioni e, soprattutto, si impone con la voce scura e pastosa. Almond padroneggia la famiglia dei sax, dal baritono al soprano e a tutti i flauti, ma è anche un virtuoso del vibrafono. Non da meno i due compagni di strada Eyre e Sutton, con pianoforte e piano Fender, seconda chitarra, basso, violoncello, percussioni e cori.

L'atteggiamento eclettico e anti commerciale s'impone sin dalla prima traccia, *The Ghetto*, che parte in sordina con il pianoforte e la voce che intonano una sorta di solenne inno gospel. Poi lentamente si fa strada sinuoso il sax tenore, caldo e pastoso, per

RELAX YOUR MIND, unico album inciso nel 1963 da Jon Mark e Alun Davies.

un brano che ogni volta sembra voler crescere di intensità per tornare inesorabilmente nell'ombra. Il testo recita: "Sono qui solo, mille miglia lontano da casa, senza un amico, senza un soldo. E a volte cado in ginocchio e mi chiedo se Lui può vedermi. Vengo da New York, vengo dal ghetto, dove tu di certo non metti piede". Una delle più intense preghiere sull'emarginazione scritta da musicisti bianchi, come se degli inglesi riuscissero a comprendere meglio le mille contraddizioni della società americana. Segue la lunga *The City*, che incede su armonie e ritmi che ricordano vagamente la bossa nova, con lunghe divagazioni del sax e della chitarra e poi il suono misterioso del flauto basso. Il brano è una suite divisa in tre movimenti, *Grass And Concrete*, *Taxi To Brooklyn*, *Speak Easy It's A Whiskey Scene* e, nella versione ridotta da singolo, ebbe un notevole successo radiofonico. Verso la fine, il verso di uno stralunato gabbiano, ottenuto mordendo l'ancia del sax, introduce una trascinante coda sostenuta da un robusto *strumming* delle chitarre e da un nutrito gruppo di percussioni: la sognante *Tramp And The Young Girl* narra la tragica storia di una ragazza che, sulle rive di un fiume fangoso, piange il suo amore, un vagabondo annegato, e medita di seguire il suo destino. Il tocco raffinato che impreziosisce il brano, insieme al flauto, è il suono liquido del vibrafono. Da Milt Jackson del Modern Jazz Quartet al giovane Gary Burton che accompagna il debutto di Tim Hardin, arrivando a Poli Palmer dei Family, il vibrafono conferisce sempre una nota di aristocratica rarefazione, con quelle piastre di metallo che si fondono perfettamente con le altre lamine amplificate del piano Fender. Un tintinnio degli armonici della chitarra introduce l'altra lunga suite che domina la seconda facciata, *Love*, articolata nei movimenti *Renaissance*, *Prelude*, *Pickup*, *Hotel Backstage*. È il pezzo più caleidoscopico e ricco di sorprese del disco: un inizio spagnoleggiante, barocchismi del flauto e poi ancora un boogie lento, quasi fossero dei Canned Heat depurati e onirici, e finalmente un'armonica rauca che ricorda forse i trascorsi con John Mayall. Il disco si chiude con *Song For You*, il brano più sperimentale, puntillistico e libero, che esplode ciclicamente in un urlo liberatorio su un riff da rhythm and blues elettrico ma senza elettricità. Sembra che ogni volta vogliano lasciarsi andare per poi rinunciare subito, tornando a quel tono sussurrato, fatto di mezze tinte, che rimane il loro tratto più caratteristico e affascinante. Nonostante un fortunato tour americano, la band non riuscì mai a cogliere il meritato successo, nonostante la distribuzione europea sia affidata alla potente Harvest, il comparto psichedelico della EMI. Per il secondo album infrangono il tabù della batteria, ma assoldano un fuoriclasse come **Dannie Richmond**, il leggendario batterista di Charles Mingus. Purtroppo nel 1972 Mark perde l'anulare della mano sinistra in un incidente stradale, ma ciò non gli impedisce di continuare a suonare. La band si scioglie durante il 1973, dopo due album sofisticati come RISING e 73, per riformarsi nel 1975 e pubblicare altri due eccellenti 33 giri.

Dopo il secondo scioglimento della band all'inizio del 1980, Hardin, si trasferisce in Nuova Zelanda, dove a metà degli anni 80 si dedica con successo, con la sua etichetta White Cloud, alla musica ambient e neo-celtica. Almond continua la sua attività nei circuiti del jazz fino alla morte. La preziosa eredità di questa band raffinata e unica nel panorama del rock-blues rivivrà per l'ultima volta nei due album dei **Riff Raff**, più orientati al jazz-rock e al prog, formati da Eyre e Sutton alla fine dell'esperienza Mark-Almond: RIFF RAFF (1973), missato dal leggendario Eddy Offord, e ORIGINAL MAN (1974). Nel 1996 Jon Mark e Johnny Almond si rimettono insieme e pubblicano l'ultimo lavoro: NIGHT MUSIC.

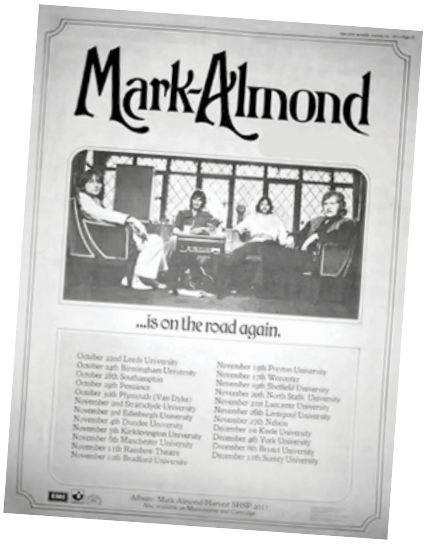
John Mayall al Fillmore East di New York (12 luglio 1969), giorno della registrazione del live THE TURNING POINT. Con Jon Mark (chitarra acustica) e Steve Thompson (basso).

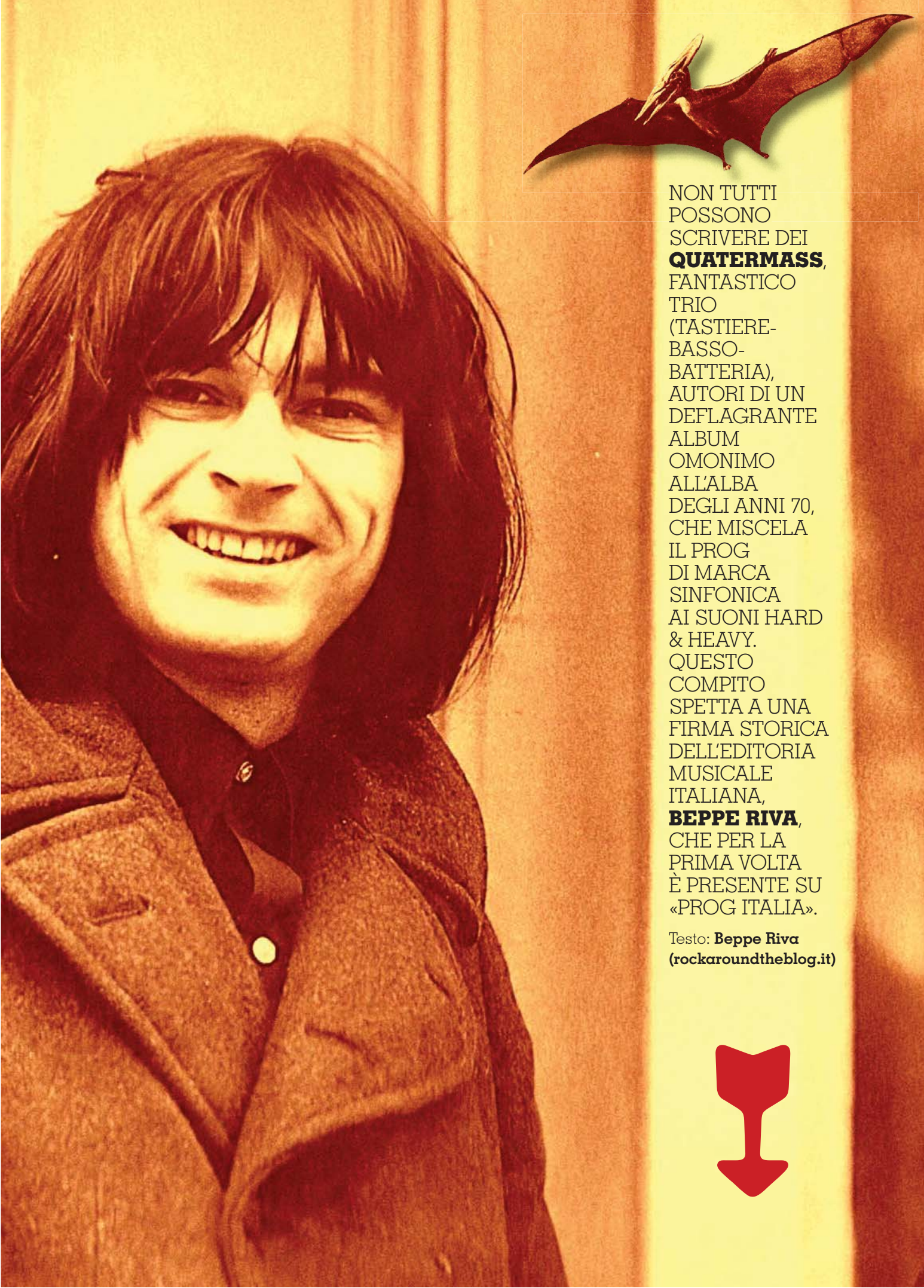
DISCOGRAFIA
MARK-ALMOND

- Mark-Almond (1970)
- Mark-Almond II (1971)
- Rising (1972)
- Mark-Almond 73 (1973)
- To The Heart (1976)
- Other People's Rooms (1978)
- Nightmusic (1996)

- Jon Mark & Mark-Almond Tuesday In New York (1980)

Alcuni album dove sono coinvolti Jon Mark e Johnny Almond, oltre ai due album dei Riff Raff (con Tommy Eyer e Roger Sutton). A destra: il manifesto di un concerto con Elton John negli Stati Uniti (Fresno, 12 maggio 1971).





NON TUTTI POSSONO SCRIVERE DEI **QUATERMASS**, FANTASTICO TRIO (TASTIERE-BASSO-BATTERIA), AUTORI DI UN DEFLAGRANTE ALBUM OMONIMO ALL'ALBA DEGLI ANNI 70, CHE MISCELA IL PROG DI MARCA SINFONICA AI SUONI HARD & HEAVY. QUESTO COMPITO SPETTA A UNA FIRMA STORICA DELL'EDITORIA MUSICALE ITALIANA, **BEPPE RIVA**, CHE PER LA PRIMA VOLTA È PRESENTE SU «PROG ITALIA».

Testo: **Beppe Riva (rockaroundtheblog.it)**

Un disco per entrare nella storia!

QUATERMASS

FATALE 1970, TRIBUTO A UN'ANNATA MIRACOLOSA

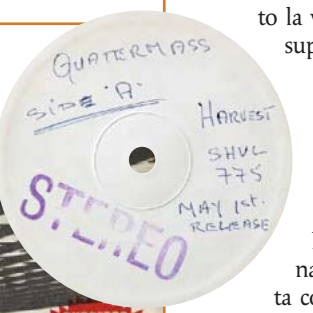
Nei tortuosi meandri della memoria risiede abbondanza di particolari per illustrare gli incontri con la musica preferita; senz'altro ricordo perfettamente quel "fatal 1970", così determinante per la deflagrazione dello scenario hard rock e progressive, che si espandeva con effetti pirotecnici dall'Inghilterra sull'intero continente europeo. Nella mia adolescenziale incoscienza, trascuravo che nell'aprile dello stesso anno si erano sciolti i **Beatles**, gli ambasciatori della rivoluzionaria cultura pop… Ma iniziando il liceo, ero rimasto fulminato dalle trame più segrete e dalle rinnovate ambizioni della "musica Underground": ogni pomeriggio mi mettevo in ascolto di *Per voi giovani*, programma radiofonico nazionale, condotto da future celebrità della stampa specializzata come Carlo Massarini e Mario Luzzatto Fegiz, con la supervisione del compianto Paolo Giaccio. Bastava sintonizzarsi su quelle frequenze per scoprire dischi fondamentali che in quella memorabile annata uscivano a ritmo incessante, prodotti da gruppi straordinari come **Black Sabbath**, **Led Zeppelin**, **Deep Purple**, **Uriah Heep**, **The Nice**, **King Crimson**, **Jethro Tull**, **Pink Floyd**, **Traffic**, **Genesis**, **Van der Graaf Generator**, **Gentle Giant** e i miei diletti **Emerson, Lake & Palmer**. Tutti artisti d'indiscutibile levatura, che hanno lasciato tracce profonde e influenzato l'avvenire del rock, indipendentemente dai livelli ben differenti di successo.

Accanto ai classici di questi riconosciuti eroi, ce n'erano altrettanti da culto che per me e per tanti appassionati avevano un valore personale talvolta superiore. Ecco dunque, sempre targati 1970, altri esemplari di specie rara, "incroci" meno propagandati fra heavy e prog: la magia occulta di SACRIFICE, esordio dei **Black Widow**, le tempestose onde di musica pesante dell'omonimo secondo 33 giri degli **High Tide**, la fusione ciclonica di tastiere e chitarra a tutto volume di DEATH WALKS BEHIND YOU degli **Atomic Rooster**.

THE QUATERMASS EXPERIMENT

Infine, ma non certo per importanza, l'*opus eponymous* dei **Quatermass**, "solitario" e fondamentale 33 giri che identifica come pochi altri l'era progressive. Lo stesso si può dire dell'iconica immagine di copertina, dove preistorici pteranodonti volteggiano fra grattacieli simmetrici, proiettati verso il cielo: geniale invenzione di **Storm Thorgerson** (studio Hipgnosis) che mesi dopo incornicerà il ben più celebre ATOM HEART MOTHER dei Pink Floyd.

Grazie alla radio ho conosciuto la portentosa *Up On The Ground*, strutturata su un riff incalzante d'organo che poi lascia spazio all'improvvisazione (il modello imposto dagli **EL&P** nella più concisa *Knife Edge*) ma con un dinamismo e un duro impatto sonico, degno dei Deep Purple di IN ROCK. D'accordo, i Nice di Emerson e i Purple di Jon Lord l'avevano sperimentato in passato, ma non in questa forma "definitiva". QUATERMASS usciva per la Harvest Records in maggio, il mese successivo sarebbe stata la volta di IN ROCK, mentre per EL&P, esordio omonimo della band di Keith Emerson, Greg Lake e Carl Palmer, avremmo atteso fine novembre. A suo modo, il trio costituito a Londra aveva prefigurato la versione modernista dei supergruppi citati!



45 giri di *Black Sheep* e *Gemini* (edizione italiana con l'adesivo della trasmissione *Per voi giovani*).

John "Gus" Gustafson si era guadagnato la reputazione di bassista secondo solo a **Paul McCartney** sulla scena di Liverpool, avendo suonato negli anni Sessanta con **Cass & the Casanovas**, **The Big Three** e **The Merseybeats**; come cantante aveva ben figurato nel cast dell'originale versione di **JESUS CHRIST SUPERSTAR** (MCA, 1970), dove si era distinto anche **Ian Gillan**. A sua volta, **Mick Underwood** era un collaudato batterista; giovanissimo, aveva conosciuto **Ritchie Blackmore** nei **Dominators**, affiancandolo di nuovo negli **Outlaws**. Mick fece parte degli **Herd** prima dell'arrivo di **Peter Frampton**, e quando si unì agli **Episode Six**, fu lui a consigliare Gillan a Blackmore, in cerca del cantante ideale per i Deep Purple.

Ma la vera stella nascente era **John "Pete" Robinson**, reduce da studi classici alla Royal Academy of Music, apprendistato ideale per un virtuoso tastierista della nascente scena prog, che già si era messo in gioco nel gruppo di **Chris Farlowe**. Anche lui aveva suonato in JESUS CHRIST SUPERSTAR. Gustafson, Underwood e Robinson si erano ritrovati nella line-up "terminale" degli Episode Six; la fine era infatti decretata dalla partenza di Gillan e di **Roger Glover** alla volta del quintetto di IN ROCK. L'assetto triangolare e la nuova direzione musicale inducono nel settembre 1969 la metamorfosi a nome Quatermass (scienziato protagonista di un famoso ciclo fantascientifico della Hammer, la compagnia di produ-

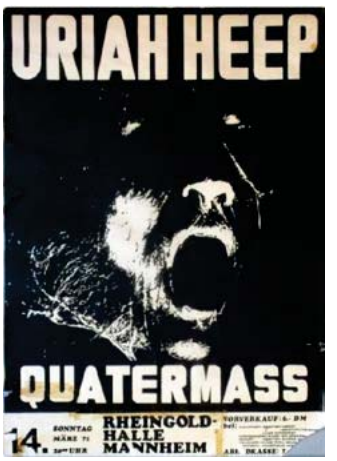
Alcune delle innumerevoli ristampe di QUATERMASS.

zione degli horror britannici). La serie televisiva, composta da sei episodi di trenta minuti, s'intitolava *The Quatermass Experiment* e andò in onda nell'estate del 1953. Nell'agosto 1955 uscì il film *The Quatermass Xperiment* e nell'ottobre seguente *Quatermass II*, altri sei telefilm della stessa durata, accompagnata nel maggio 1957 dalla trasposizione cinematografica. Ultimo capitolo della saga fu *Quatermass and the Pit* (serie uscita nel dicembre 1958 e relativo film nel novembre 1967).

Il trio, cogliendo in pieno lo spirito innovativo dell'epoca, puntava ad attuare il proprio "esperimento": forgiare un sound dominato dalle tastiere in quanto Robinson si dichiarava ispirato dai Nice, ma con la forza d'urto del rock duro. Di fatto un power trio senza chitarre, come scrivevo sul numero 44 del mensile «Rockerilla» dell'aprile 1984 (nella mia prima serie di recensioni su classici Lp del passato).

I Quatermass vennero scritturati dall'A.I.R. London di **George Martin**, proprio il mentore dei Beatles, che gli assegnò il produttore svedese **Anders Henriksson** e l'ingegnere del suono **Jeff Jarratt**, ai quali molto si deve dell'impressionante suono dell'album, registrato negli studi di Abbey Road e in parte negli Advision.

Concerto con gli Uriah Heep (13 marzo 1971, Mannheim, Germania).



LA SEQUENZA DEI BRANI

Ad Abbey Road, sede degli uffici di Martin, i Quatermass incontrarono i Pink Floyd, impegnati nella creazione di ATOM HEART MOTHER. Scoprendo un imponente Moog, già utilizzato dai Beatles, il solo Pete Robinson diede vita al soffuso, fugace preludio strumentale *Entropy*, inghiottito dalla spirale che accende il martellante hard rock di *Black Sheep Of The Family*. La voce di Gus detta il ritmo e alle sue spalle l'organo Hammond di Robinson si agita febbrilmente. Se in un capitolo a parte vi riferiamo di precedenti versioni, si può ben capire perché **Ritchie Blackmore** impugnò quest'ultima, lanciandola come pietra dello scandalo contro l'unità dei Deep Purple Mark II. Al rifiuto dei compagni d'inciderla, il collerico chitarrista se ne andò e i suoi Rainbow la ripresentarono sull'album d'esordio (1975).

Dopo un solenne prologo alla Nice, *Post War Saturday Echo* si risolve in un blues visionario, fantascientifico come avrebbero potuto fare i Pink Floyd. L'atmosfera apocalittica è fomentata da Gustafson, che canta *"The city is a ravin' neon nightmare, Freudian symbols lay my soul bare…"* e la sua voce è avvolta da un'eco che sembra allontanarla su un livello distante, quasi ultraterreno.

È poi la volta della pastorale *Good Lord Knows*, delicata melodia mistichegiante disegnata dal clavicembalo di Robinson, che si evolve in un crescendo di strumenti ad arco, suggellata dal delicato arpeggio di Steve Hammond alla dodici corde.

Il clima di quiete è spezzato dall'irruzione di *Up On The Ground* di cui si è già parlato in apertura. L'impeto dei musicisti è sbalorditivo: Gus canta con la sua più aggressiva enfasi rock, il lavoro al basso è virtuosistico e gli stacchi e riprese del drumming di Underwood sollecitano la furiosa dinamica del brano, dimostrando perché Ian Gillan nel 1975 lo sceglierà come motore ritmico della sua banda.

In apertura di seconda facciata, *Gemini* è un altro vertice heavy prog dalla ritmica dirompente; si adagia nella rarefatta atmosfera delle tastiere per poi riprendere il suo assalto pressante con scale frenetiche, impreziosite da fraseggi di piano *à la* **Vincent Crane** (Atomic Rooster); Pete completa l'opera con un assolo di organo Hammond autenticamente selvaggio. In questa specialità a mio avviso è stato l'unico in grado di rivaleggiare con Keith Emerson. Solo in Italia *Gemini* è uscita come facciata A di un 45 giri, con *Black Sheep* sul retro (24 luglio 1971).

Dopodiché giungono le composizioni più dilatate e sperimentali: la prima è *Make Up Your Mind*, che ammalia con l'aspetto seducente di una melodia ad ampio respiro, ma improvvisamente svela un lato da incubo, e le tastiere spalancano un vortice verso il terrore nello spazio profondo; sono convinto che queste sonorità influenzeranno l'ambientazione dark di una delle più grandi opere del progressive italiano, **YS** del **Balletto di Bronzo** (1972). Nella ristampa Esoteric questa lunga porzione strumentale, che esalta anche l'effetto "cavernoso" del basso, viene ribattezzata *What Was That*, ma noi restiamo fedeli alla stesura originale, che si ricompone con le stesse armonie vocali che l'hanno introdotta.

L'album si chiude con un'oscura pièce sinfonica, *Laughin' Tackle*, animata dal tocco prog jazz di Robinson, che è autore dell'arrangiamento orchestrale di ben trentuno strumenti ad arco e a corde, diretti dal prestigioso **Paul Buckmaster**. Qui si chiude il cerchio (di vinile) e si può ben dire che con questo brano il trio avrebbe realizzato un'ideale colonna sonora per i film di Quatermass!

Il suggello finale spetterà alla breve *Entropy (Reprise)*, intonata da un'angelica voce femminile.

Label diverse di QUATERMASS.

LA FINE DEL SOGNO, LE STRADE SEPARATE

In Inghilterra QUATERMASS fu accolto molto positivamente: il «Melody Maker» lo additò a eccezionale esempio del livello di sofisticazione e libertà raggiunto dal rock di quell'epoca. La rivista concorrente «Disc and Music Echo» si allineò sulle stesse posizioni, parlando dei Quatermass come musicisti preparati, "furiosamente eccitanti", di elevata integrità e originalità. Nonostante ciò, furono rarissime le loro apparizioni dal vivo in Gran Bretagna: da ricordare un concerto a Liverpool come supporto dei Deep Purple. Più soddisfacenti i tour in Svezia e soprattutto in Germania, un Paese prodigo di attenzioni per gruppi inglesi sottovalutati in patria. Li affiancarono gli Uriah Heep, che presentavano l'album d'esordio …VERY 'EAVY …VERY 'UMBLE.

I Quatermass s'imbarcarono anche verso gli Stati Uniti, riscuotendo altri elogi, come quello di «Cash Box», antagonista del più famoso «Billboard», che scrisse di un al-

Pagine interne del libretto ristampa in Cd della Esoteric Recording (2013).

bum da ascoltare dall'inizio alla fine, fra i migliori dell'anno. Nondimeno, «L.A. Free Press» lo caldeggiò come un disco unico per inventiva e in anticipo rispetto ai tempi. Si esibirono anche in locali famosi: Fillmore East (New York), Fillmore West (San Francisco) e a fine anno al Whisky a Go Go di Los Angeles. Come mi rivelò Underwood nell'81 (Milano, Gillan Band) problemi manageriali portarono al fallimento del gruppo, che pochi mesi dopo era praticamente costretto a sciogliersi. Lo split ufficiale avvenne nell'aprile 1971. Pete Robinson andò a coltivare le proprie ambizioni nei **Come to the Edge** di **Stomu Yamash'ta**, senza però lasciar traccia, e suonò nell'omonimo album di **Zakarrias** (un cult su Deram, 1971). Successivamente si convertì apertamente al jazz rock, con **Suntreader** e nei **Brand X** di Phil Collins, dove coglie il maggior successo. Uno "stregone delle tastiere" di quel livello era in grado di fare letteralmente ciò che voleva, lo conferma il suo enorme lavoro da session man negli anni Settanta e Ottanta, fra gli altri con **Yvonne Elliman**, **Shawn Phillips**, **Carly Simon**, **Eric Clapton** e con lo stesso **Collins** solista.

John Gustafson raggiunse **John Du-Cann** e **Paul Hammond**, ex Atomic Rooster in un supergruppo hard rock dai natali piuttosto travagliati. La formazione embrionale si chiamava **Daemon** (THE ENTRANCE TO HELL, uscito postumo nel 1994 su Kissing Spell) poi **Bullet** (la Angel Air, sempre nel 1994, pubblica THE ENTRANCE TO HELL con la sigla Bullet e con i medesimi 17 brani). Con il nome definitivo di **Hard Stuff** incisero due album per la Purple Records: BULLETPROOF (1972), classico per conoscitori, vale più del successivo BOLEX DEMENTIA (1973). Inevitabilmente Gus sarà a sua volta un ricercato session man (**Kevin Ayers**, **Shawn Phillips**, **Ian Hunter**, **Steve Hackett**, **Rick Wakeman** ecc.) e farà parte degli svedesi **Baltik**, dei **Roxy Music** e della band di **Gillan**. Nel 1975 aveva registrato un album solo palesemente funky, GOOSE GREASE, rimasto inedito fino al Cd su Angel Air del 1997. Disgraziatamente, Gustafson si è spento nel settembre 2014, all'età di 72 anni.

Intenso anche il futuro di Mick Underwood. Dopo il breve flirt con i **Peace** di **Paul Rodgers** nel 1971, interrotto dalla riunione dei **Free**, il batterista inciderà con **Sammy, Strapps** e **Gillan**. Nel 1997 apparve sul mercato un illusorio QUATERMASS II THE LONG ROAD; Underwood lo allestì insieme a **Nicky Simper**, ex bassista dei Deep Purple e dei Warhorse, con ospite **Don Airey**, tastierista che non necessita di presentazioni. Edito da Thunderbird/RPM, includeva anche due composizioni di Gustafson, ma nulla aveva a che spartire con il progetto originale; si trattava di hard per FM di buona fattura. A posteriori il batterista, ancora attivo con i suoi **Glory Road**, ammise che la scelta del nome fu un passo falso.

All'epoca di **QII**, la RPM annunciò anche un live del trio originale, forse una registrazione di Radio Luxembourg, che non venne più pubblicato. È reperibile un bootleg in doppio Cd, MONSTER IN PARADISE, mentre in rete si può ascoltare il concerto denominato A PHANTOM PTERANODON (LIVE IN BERLIN, MARCH 4TH, 1971) dalla resa sonora inadeguata a una pubblicazione ufficiale. La saga dei superbi Quatermass, estinti come i rettili volanti che li identificarono, finisce qui.

STEVE HAMMOND, L'"ENIGMATICO" QUARTO MEMBRO

Sicuramente quell'isolato Lp non avrebbe avuto lo stesso valore senza il contributo, generalmente trascurato, di **Steve Hammond**, chitarrista e compositore canadese, trasferitosi nella prima metà degli anni Sessanta a Londra in cerca di gloria. Hammond aveva stretto amicizia con **Blue Weaver** (futuro tastierista di Amen Corner e Strawbs, dove sostituisce Rick Wakeman) nella band di Tawny Read, poi era riuscito a pubblicare due singoli da solista per la Pye, *World Is Wrapped Around My Neck*, ambientato nella corrente mod (1966), e *I Think We're Alone Now* (1967), entrambi finiti nel calderone del gran fermento pop. Un deciso passo in avanti lo compie nel 1968, scrivendo un singolo per **Chris Farlowe**, *Dawn*, che apparirà anche nell'album THE LAST GOODBYE (Immediate, 1969).

Steve aveva già conosciuto Pete Robinson nei **Thunderbirds** del futuro cantante dei Colosseum; inoltre suoneranno insieme nell'album di **Chris Farlowe with the Hill**, FROM HERE TO MAMA ROSA (Polydor, 1970), dove Hammond fa la parte del leone in sede compositiva. Sicuramente entrambi figurano fra i musicisti di MONA (1969), album di **Mick Farren** dei **Deviants**, e GET ROLLING del jazzista **Chris Barber** (1971): stavolta c'è la firma di Hammond sulla title-track. Queste comuni esperienze hanno verosimilmente convinto Robinson a coinvolgere Hammond nella stesura del repertorio dei Quatermass, ma senza inserirlo in formazione, perché il modello perseguito era quello dei Nice, con totale libertà per le tastiere. I tre brani di Hammond, *Black Sheep Of The Family, Gemini* e *Make Up Your Mind*, sono comunque di grande rilievo e nei primi due l'artista canadese vi contribuisce ai cori, suonando invece la chitarra acustica in *Good Lord Knows*.

QUATERMASS

Prima di uscire come singolo d'esordio del trio, *Black Sheep Of The Family* era già apparsa con titolo abbreviato (*Black Sheep*) sul citato Lp degli Hill e come facciata B del singolo *Highway* dei **Fat Mattress** di **Noel Redding** (uscito nel settembre 1970, il mese che diede i natali ai Quatermass!). Hammond si era unito a loro poco prima che Redding, ex bassista di Jimi Hendrix, lasciasse per formare i **Road**.

Nel 2000 l'etichetta Caste pubblica il doppio Cd BLACK SHEEP OF THE FAMILY/ANTHOLOGY, dove è incluso il brano dei Quatermass, prettamente acustico e con chitarristiche punteggiature acid rock.

Gemini era invece apparsa in LOVE IS (MGM 1968), album di **Eric Burdon** con i (New) Animals a fine corsa, in una versione di 11'08", dove si distinguono il tastierista **Zoot Money** (Centipede, Peter Green, Kevin Ayers), il chitarrista **Andy Summers** (Police) e il chitarrista/violinista **John Weider** (Family). L'interpretazione di Burdon non tradisce la sua straordinaria fama; anche le oniriche allucinazioni strumentali di stampo psichedelico rendono la prolungata cover degna di nota.

Make Up Your Mind è esclusivamente sull'album dei Quatermass.

La carriera del chitarrista di gentile aspetto, che vediamo raffigurato nella foto mentre suona il banjo, proseguirà senza particolari fortune ma con continuità negli anni a venire, fino al trasferimento in California nel 1989. Purtroppo sarà anche la sua destinazione finale…

Si tratta di uno di quei personaggi schivi, marginali, che hanno contribuito a erigere le solide fondamenta del rock passando quasi inosservati, ma come avrete appurato, con un curriculum davvero consistente. A maggior ragione merita di essere ricordato.

Dall'alto: Bullet (THE ENTRANCE TO HELL), Hard Stuff (BULLETPROOF), JESUS CHRIST SUPERSTAR, Quatermass II (LONG ROAD).

UN MUCCHIO DI... RISTAMPE

Iniziamo col segnalare che già nel lontano 1975 la Harvest aveva riedito il 33 giri nella serie Heritage, divenuto di interesse collezionistico per l'illustrazione a colori della copertina, completamente differente.

Con il boom delle ristampe di rock classico all'inizio degli anni 90, la regina incontrastata in quel periodo era l'etichetta tedesca Repertoire, che nel 1990 ha licenziato per la prima volta su Cd l'album dei Quatermass, con due brani aggiuntivi, *One Blind Mice / Punting*, ossia gli inediti del singolo pubblicato solo in Germania nel 1971, poco prima dello scioglimento. Vale soprattutto la trascinante facciata A, unico lascito delle incompiute sessioni per il secondo album.

La Repertoire edita contemporaneamente una fedele riproduzione in vinile dell'originale 33 giri, con copertina apribile e busta interna valorizzata dalle foto del trio, ma senza tracce bonus. Nel 1996 ancora gli specialisti di Amburgo pubblicano una perfezionata versione Cd, stavolta con modifiche grafiche dello stesso **Storm Thorgerson**. L'elenco dei brani è inalterato, il restyling più appariscente riguarda il libretto interno: sorprendentemente propone vari scatti fotografici simili agli impianti chimici della copertina di AMMONIA AVENUE (1984), album di Alan Parsons. Le immagini rendono a tratti scarsamente decifrabili i testi e le esaurienti note di copertina dell'illustre Chris Welch.

La stessa Repertoire ha seguito la moda giapponese delle repliche cardsleeve miniaturizzate, con una serie di riedizioni a tiratura limitata, fra le quali nel 2007 l'inevitabile QUATERMASS: stavolta liriche e biografia sono ben leggibili nell'inserto.

Le ristampe tedesche, come affermato dallo stesso Robinson, erano tratte dai nastri originali, che malauguratamente sono andati persi. Nel 2001 anche la tentacolare Akarma di La Spezia lo aveva pubblicato sia in formato doppio Lp (ampliato per l'inclusione del singolo *One Blind Mice / Pounding*), sia nella versione Cd con copertina in cartoncino (ne scrissi su «Rockerilla» n. 256 del dicembre 2001).

La riedizione definitiva dell'album è opera di una delle migliori etichette specializzate, l'inglese Esoteric Recordings, del gruppo Cherry Red. Nel 2013, licenziava ufficialmente una deluxe expanded edition, restaurata dallo stesso Pete Robinson nel suo studio di Los Angeles, che ne realizzava così la versione tecnologicamente più avanzata. Il Cd+Dvd (5.1 surround) si riconosce poiché sulla copertina digipak, il pteranodonte in primo piano è colorato di verde. Rispetto alle precedenti, ci sono anche le novità di una prova di studio inedita del 1970, *Afraid Not*, e del medley live (live, Svezia 1974) *Blugaloo / Broken Chords / Scales*: Gus e Pete erano in tour nel gruppo di Shawn Phillips, e il cantante americano li invitò a esibirsi a nome Quatermass in un intervallo del suo concerto. Si tratta oggettivamente di curiosità per completisti, accessori di una raccolta di per sé esaustiva, grazie alle ricche informazioni griffate dal tastierista e al Dvd con una serie di fotografie dalla band, che non ha mai goduto di troppa esposizione. Nell'estate 2020 Music On Vinyl e BMG hanno pubblicato una edizione del 33 giri con "audiophile vinyl" da 180 grammi, con copertina apribile come l'originale.

Chiudiamo con una doverosa escursione sul mercato nipponico, sempre prodigo di gustose amenità da collezione. Nel 2019 la Belle Antique ha pubblicato un pregevole SHM-Cd con replica della copertina cartacea in miniatura. Vi è incluso tutto il materiale riportato alla luce dalla Esoteric. Il ciclo può così dirsi completo. Un album solitario, ma nessuna ricerca di musica rock dei *Seventies* dovrebbe ignorarlo!

Una delle rare foto del trio inglese.

Aldo De Scalzi, nel nostro cuore anche per l'appartenenza a un gruppo geneticamente diverso come **Picchio dal Pozzo**, con **Pivio** forma una formidabile coppia di compositori di colonne sonore. Il 24 luglio è morto suo fratello, **Vittorio De Scalzi**... ed è proprio a lui che dedichiamo questa intervista.

COLIANDRO VS DIABOLIK?

Testo: **Guido Bellachioma**

L'ISPETTORE COLIANDRO – THE FUNKY ADVENTURES (Music Day Roma MDR1003) è una selezione delle composizioni di **Pivio** e **Aldo De Scalzi**, realizzate per l'iconica serie televisiva dei **Manetti Bros**. Si tratta della prima uscita delle quattro previste, 500 copie in vinile 140 grammi, ideate da Francesco Pozone.

Sopra: copertine del 33 giri THE FUNKY ADVENTURES e del Cd GINKO ALL'ATTACCO, secondo capitolo di *Diabolik* dei Manetti Bros.

Come avete iniziato?

Pivio negli anni Ottanta era il cantante degli **Scortilla**, gruppo genovese new wave. Io nel 1984 ho prodotto un loro singolo per la WEA, *Fahrenheit 451*, ma collaboravamo già dai primi anni Ottanta. Evidentemente avevamo delle sintonie forti su molte cose. Abbiamo cominciato a lavorare su brani nostri, sempre molto sperimentali, che univano i suoni del bacino mediterraneo, mediorientale, e non solo, alla nostra musica. Le nostre produzioni nascevano dal puro interesse personale. Questo approccio lo consiglio a tutti, in questo modo si ha subito un biglietto da visita da far ascoltare a chiunque. Probabilmente senza quel momento creativo non saremmo finiti nel mondo delle colonne sonore.

«I Manetti Bros. ci danno la possibilità di spaziare da un genere all'altro anche all'interno di una serie ormai ben definita come *Coliandro*»

Quali regole bisogna seguire per realizzare una buona OST?

Non te lo so dire. Io lavoravo con **Picchio dal Pozzo**, quindi la mia natura mi ha sempre imposto di sperimentare e poco di seguire il mercato. La vera "figata", consentimi il termine, delle colonne sonore è proprio questa, ovvero che nel 2023 noi abbiamo la possibilità di non seguire le mode, creando secondo la tipologia di film che ci propongono. Creare significa metterci fortemente del tuo. Insomma il verbo creare mi sembra assolutamente esplicativo. Non dobbiamo seguire il mercato ma il film, che è l'unico dogma a cui sottostare. Su quasi tutto abbiamo carta bianca, anche perché i registi non sono musicisti. Il nostro vero lavoro gira intorno all'interpre-

tare il pensiero dei registi, però la musica è nostra e la creatività c'è tutta.

A che punto è musicalmente la vostra storia con l'ispettore Coliandro? Avete ancora voglia di comporre per questa avventura?

La nostra storia con Coliandro è sempre intrigante. Speriamo vada avanti. A oggi non abbiamo certezza di un'altra serie, anche se ci sono forti possibilità che Coliando continui le sue avventure. Sarebbe molto bello che accadesse. Quasi ogni puntata è una storia a se stante, anche musicalmente. È vero che lavoriamo per Coliandro in un mondo funky, un po' tipo "blaxploitation" (genere cinematografico, legato al mercato afroamericano e nato negli Stati Uniti nei primi anni Settanta), però ci sono anche momenti rock, piuttosto che orchestrali, dipende dall'atmosfera della puntata, persino da dove e da come viene girata, se ci sono delle richieste più rock. Il mondo dei Manetti Bros. è bellissimo pure per questo motivo, perché ci fornisce la possibilità di spaziare da un genere all'altro anche all'interno di una serie che ormai è ben definita, che ha i contorni funky al 100%, da cui però ci distacchiamo spesso.

Come lavorate per Coliandro?

Abbiamo iniziato a lavorare in libertà e così continueremo, usando una band che suona in diretta. Con i nostri collaboratori (**Roberto Tiranti**, **Massimo Trigona**, **Alessandro Pelle**, **Andrea Maddalone**, grandi compagni di avventure di mio fratello Vittorio) ci troviamo in studio e accendiamo gli strumenti. Ovviamente diamo delle linee guida su dei brani già composti; insieme a loro li elaboriamo in modo da avere un suono più live, insomma come si faceva una volta in studio. Magari in quei tempi ci si poteva stare dei mesi, oggi il tempo stringe e le cose accadono sempre più in fretta, però cerchiamo di fare in modo che ognuno dia il giusto apporto timbrico e creativo.

TRACK BY TRACK di THE FUNKY ADVENTURES

Wolf Tune: evidente citazione di tutto il mondo blaxploitation, che tanto piace ai Manetti Bros.

Endless Escape: è proprio l'esempio di cosa succede a registrare tutti insieme. Oltre alle percussioni (**Marco Fadda**), batteria (**Roberto Maragliano**), basso (**Flavio Piantoni**), chitarra whawha (**Andrea Maddalone**), sezione fiati, archi, c'è il magico flauto di Vittorio!

Nomen Omen: accompagna quasi sempre le camminate spavalde di Coliandro. Anche qui il flauto è di Vittorio!

Only for the Money: qui, oltre al sax di **Paolo Pezzi,** s'insinua un MiniMoog con tanto bending.

Quarto tema: brano prog, un po' alla New Trolls, però quelli di SEARCHING FOR A LAND.

Growin' Scale: come *Endless Escape*, si è "sviluppato da solo" in studio con gli strumenti alla mano. Al flauto c'è ancora Vittorio.

Salvare gli asinelli: il solito mood funky contaminato da strumenti elettronici disturbanti.

Xtra Girl: è uno dei primi brani scritti per la serie. Il clavinet e il flauto "parlato" di Vittorio ci portano in un mondo tra la colonna sonora di *Shaft* e gli **Osibisa**.

Super Blaster: omaggio a **Isaac Hayes**. Il piano Fender sopra l'ostinato whawha e il tema di tromba con sordina non lasciano dubbi.

Funk is Coming: la magica voce di **Roberto Tiranti** (La Storia dei New Trolls, Labyrinth) rende ancora più prezioso questo brano un po' **Earth Wind & Fire**.

Queen Crimson: il titolo la dice lunga sull'ispirazione (soprattutto per noi amanti di un certo prog). Il flauto è di **Francesca Rapetti** (GNU Quartet).

In the Funk of Coliandro: è la versione funky *In the Wake of Coliandro…* come sopra.

Il peso della fama: il drumming ostinato di **Alessandro Pelle** e l'Hammond ci portano in un mondo tra il prog e la new wave.

Arma Letame: da non confondere con *Arma letale*. Come il titolo suggerisce è una citazione-parodia del film poliziesco americano.

The Winner: canzone finale di *Coliandro*, cantata magistralmente da Vittorio. Non aggiungo altro. Molti di questi brani sono stati composti a otto mani da me, Pivio e dai nostri collaboratori **Luca Cresta** e **Claudio Pacini** (anche loro genovesi).

Da sinistra:
Pivio e Aldo De Scalzi.

Siete interpellati per le copertine delle colonne sonore che realizzate?
Per le copertine di solito chi se ne occupa al 100% è Pivio, estremamente attento alla realizzazione. Io sono più un animale da studio, lui si occupa maggiormente della parte esteriore. In studio è assolutamente presente però quella parte gliela lascio volentieri. Conosco il suo grande gusto, quindi l'80% delle copertine delle nostre colonne sonore sono frutto del suo lavoro.

Quali sono le principali differenze musicali tra la colonna sonora di *Coliandro* e quella di *Diabolik*?
La vera differenza risiede nel fatto che *Diabolik* è un film per il cinema, mentre *Coliandro* è una serie di film per la televisione. Quindi nel primo il progetto inizia e finisce, mentre nel secondo si trasforma ogni volta, diventando anche qualcosa di assolutamente diverso. Diciamo che per *Diabolik* abbiamo usato finora un impianto più orchestrale e old style. Un po' alla **Bernard Herrmann** [direttore e compositore americano, nato nel 1911 e scomparso nel 1975] con grande orchestra. Dopodiché mi autosmentisco perché nel secondo capitolo c'è stato finalmente, dico finalmente perché tu sai quali sono i miei trascorsi artistici, un approccio al progressive come lo intendevamo noi, con i sintetizzatori, le chitarre in un certo modo, i tempi dispari, con tutte le elaborazioni che fanno parte del mio background e anche di quello di mio fratello. Ci sono delle citazioni dal CONCERTO GROSSO dei **New Trolls**. Non lo nascondo, d'altronde io in quei territori sono nato e cresciuto!

Aldo e Pivio preferiscono Coliandro o Diabolik?
Ti lasciamo con il dubbio.

Quali sono gli artisti che preferite, sia del passato che del presente?
Anche in questo caso devo eludere la domanda. Gli artisti che amiamo sono talmente tanti e diversi che sarebbe ingiusto indicare delle preferenze, soprattutto per me. Io ascolto di tutto, anche le cose brutte per non… farle.
Noi spaziamo da **Wagner** all'ultimo **Iggy Pop**. Senza limiti, purché ci sia sempre un po' di ricerca dentro. Purtroppo ritengo, facendo una bieca critica alla musica del mercato attuale, che si siano smarrite la ricerca e la sperimentazione. Si va a compartimenti stagni. Ora funziona quella cosa? Riproduciamola solo per la ricerca del successo. Quale successo? Una volta significava vendere i dischi, oggi non so cosa sia… probabilmente le visualizzazioni, i click sui banner… ancora non l'ho capito. Per fortuna m'interessa poco. Lo so che è una risposta complessa. Ho delle preferenze, ma non così forti. Dunque chiuderò dicendo che il mio artista preferito è Pivio!

Tra le vostre colonne sonore quali consiglieresti a una persona che non vi conosce?
Almeno quattro o cinque. Noi abbiamo iniziano nel 1997 con *Il bagno turco – Hamam*, musica suonata con strumenti mediorientali, percussioni unite a un'orchestra occidentale, però utilizzata in chiave world music, tanto per usare un termine che la gente conosce. Poi siamo arrivati al ragtime, alle produzioni orchestrali più complesse e anche più… mi viene da dire stupide, meglio usare il termine "elementare". Ho fatto di tutto: film per bambini, drammatici, horror, tutti conditi in varie salse. Il nostro metterci in gioco è un continuo esercizio di stile. Però ha una traccia inconfondibile, il nostro stilema compositivo, che ci contraddistingue. Quindi consiglierei, cosa che dico solitamente ai montatori o a quelli delle produzioni, di avere a disposizione quattro/cinque nostri Cd, anche tra i più disparati. Ascoltandoli possono provare a capire qual è la nostra cifra, su quanti mondi stilistici siamo in grado d'intervenire.

Programmi per il 2023?
Stiamo chiudendo *Diabolik 3*. Abbiamo altre cose in ballo ma un pizzico di scaramanzia non guasta. Banalmente spero in un 2023 decisamente migliore del 2022, non solo a livello personale.

Ricordando…
Ti parlerò di Vittorio, anche se per me è complicatissimo… perché ci sarebbe tanto da dire sull'operato, sulla creatività… sull'essere "testa di cazzo", un po' come me! Su tutto. Mio fratello aveva grandissima personalità e doti musicali. Però mi viene in mente solo l'ingiustizia nel doversene andare così. La morte è una cosa complessa, nel senso che fa stare male chi resta. Chi se ne va alla fine si augura, come penso tutti, che accada il prima possibile e soffrendo il meno possibile. Nell'ultimo periodo era attaccato alle macchine, che gli davano la possibilità di soffrire meno, però non ci sta morire così. C'erano tante cose in ballo. Aveva tante cose da dire. Ancora adesso fatico a digerire la sua morte, molto. Se non ti dispiace non proseguo a parlare, perché l'emozione mi ha preso troppo.

«Per *Diabolik* abbiamo usato finora un impianto più orchestrale e old style che per *Coliandro*»

Sotto: Vittorio De Scalzi al festival 2Days Prog+1 di Veruno (2014).

IL GRIGIO TENUE CHE ILLUMINA IL NORD

Testo: **Lorenzo Barbagli**

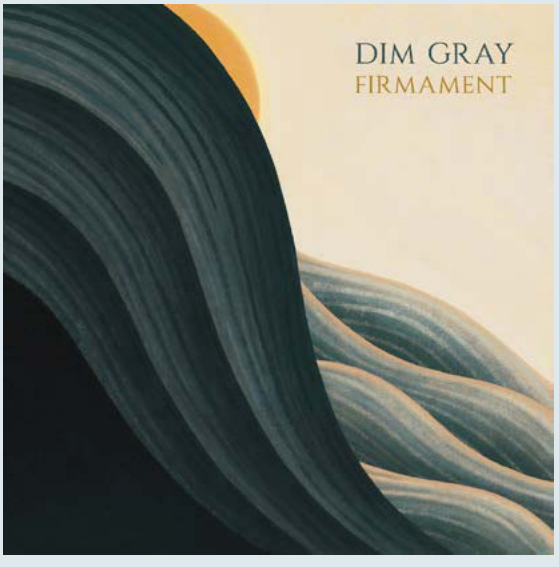
In equilibrio tra prog, pop e folk il trio norvegese **Dim Gray** nel 2022 ha realizzato FIRMAMENT. Questo secondo album ha atmosfere art rock molto sofisticate, che sono riuscite ad ammaliare anche i Big Big Train…

In piena pandemia (giugno 2020) **Håkon Høiberg** (chitarra, voce), **Oskar Holldorff** (tastiere, voce) e **Tom Ian Klungland** (batteria, voce), tre giovanissimi e sconosciuti musicisti, hanno pubblicato il loro esordio discografico con il nome **Dim Gray**. Non sapevano cosa aspettarsi e la buona accoglienza ricevuta da FLOWN ha stupito tutti e tre. È stato quasi un riconoscimento al duro lavoro che lo ha preceduto, dato che l'elaborazione è iniziata nel 2015. Ovviamente nel tempo hanno cambiato arrangiamenti, perfezionato le canzoni, iniziando a registrare il materiale con molta calma tra il 2017 e il 2019. La pazienza è stata però ripagata quando il piccolo album indipendente è stato notato dai **Big Big Train**.

Gregory Spawton e compagni non solo li hanno voluti come gruppo spalla nei concerti alla fine del 2022, accogliendo come ospite alle tastiere nella propria line-up Holldorff, ma si sono anche prodigati nel pubblicare FIRMAMENT con la label ufficiale dei Big Big Train, la English Electric Recordings. Se FLOWN dava l'idea di una band fortemente determinata a perseguire un tipo di art rock con precise caratteristiche, elegante e romantico, a tratti con aspirazioni orchestrali, FIRMAMENT aggiusta il tiro con composizioni efficaci e arrangiamenti ancor più ricercati. Infatti la prova supera in maturità e ambizione la precoce opera d'esordio.

ANNE MARIE FORKER

Da sinistra a destra: Oskar Holldorff, Håkon Høiberg e Tom Ian Klungland. Sotto: copertina del nuovo album FIRMAMENT.



Per presentarvi al pubblico italiano iniziamo dalla nascita dei Dim Gray…

Tom: I Dim Gray sono nati all'inizio del 2013. Ci siamo conosciuti a Oslo nel 2012, per l'inizio del corso di laurea in musica. Abbiamo collaborato a un progetto scolastico, rendendoci subito conto di una naturale intesa. Ricordo la prima volta che ho visto e ascoltato Håkon: mi ha sconvolto. Abbiamo tenuto il nostro primo concerto nella primavera del 2013, senza avere ancora un nome per la band. Quindi, dopo vari dibattiti notturni la scelta è caduta su Dim Gray (Grigio tenue). Ci piaceva il suono! Con il trascorrere degli anni e la musica composta siamo cresciuti sempre di più, così il nome ha preso un significato più appropriato.

Oskar: Come gruppo ci siamo trovati subito in sintonia, iniziando in quartetto con **Robin Kirknes Andreassen** al basso, che suona anche in FLOWN. Abbiamo scritto di getto la nostra prima canzone, *Black Sun*.

Realizzare FLOWN non è stato semplice, con FIRMAMENT vi siete trovati più a vostro agio?

Håkon: Fortunatamente adesso abbiamo più esperienza con le tecniche di registrazione, che ci ha evitato di commettere gli stessi errori del passato nel gestire la fase di produzione generale. Avevamo una tempistica più rigorosa per finire l'album entro la fine del 2021, così ci sono voluti molti giorni in studio e una fase di composizione più attenta.

Tom: Sì, questa volta abbiamo potuto evitare alcuni errori commessi con FLOWN. Avevamo una scadenza piuttosto ravvicinata per la consegna del master di FIRMAMENT, quindi non definirei confortevole il tutto.

In termini di scrittura e arrangiamenti FIRMAMENT mi è sembrato un grande passo avanti. Quali sono gli aspetti che hanno arricchito l'album?

Håkon: Siamo davvero orgogliosi di FLOWN e ci piace suonare dal vivo molte di quelle canzoni. Quando abbiamo iniziato a lavorare al secondo album, volevamo che le composizioni avessero un approccio più presente e un suono estroverso.

Oskar: Eravamo attivi da più di sette anni quando abbiamo pubblicato FLOWN, dopo aver trascorso molto tempo a lavorare sopra ai brani. Siamo progrediti come cantautori e FIRMAMENT include principalmente musica scritta tra il 2019 e il 2021.

Tom: Questa volta eravamo anche più aperti a sperimentare con i suoni elettronici. Ciò ci ha dato un altro modo per espandere il suono già consolidato dei Dim Gray.

Musicalmente FIRMAMENT dà la sensazione di essere diviso in due parti: la prima solenne e orchestrale, la seconda intima e folk. La dicotomia è stata voluta o è solo una coincidenza?

Oskar: La sequenza delle canzoni di FIRMAMENT è stata principalmente dettata dai testi. Volevamo che l'album sembrasse e si leggesse come un viaggio coeso, che la scaletta delle canzoni raccontasse una storia completa. Concordo sul fatto che la seconda metà sia più intima, penso che potrebbe essere l'effetto collaterale di come si sviluppa la storia generale. Penso che siamo stati anche un po' più avventurosi riguardo a come potrebbe suonare una canzone dei Dim Gray, il che aiuta anche a spiegare alcune differenze di suono da un brano all'altro.

Håkon: Ci piace capire come funzionerà ogni canzone, con relativo arrangiamento, prima di metterle in sequenza. In FIRMAMENT volevamo avere un tema generale, ma anche lasciare che le composizioni funzionassero individualmente. Ci sono molti elementi folk e orchestrali nell'album. L'abbiamo scritto e registrato nel 2021, momento difficile per incontrarsi tutti insieme in sala prove a causa della pandemia. Potrebbe essere uno dei motivi di quanto affermi. Chi lo sa?

La copertina di FLOWN (2020), primo album dei Dim Gray.

Le canzoni di FLOWN erano unite per formare "un senso di perdita e solitudine". Quali temi hanno ispirato FIRMAMENT?

Oskar: Be', la perdita e la solitudine sono temi centrali anche in FIRMAMENT, e ci sono anche alcuni cenni lirici a FLOWN. La contestualizzazione è però diversa. Gran parte di FIRMAMENT raffigura il sentimento di straniamento, soprattutto tra l'uomo e la natura. Ciò di cui trattano i testi varia in ogni brano, alcuni sono molto personali, ma la maggior parte di essi ha in comune l'uso di metafore sulla natura, in particolare del mare e del cielo, intervallate da racconti e miti per sviluppare la storia.

Håkon: Parte delle canzoni ruota attorno ad alcuni degli stessi temi di FLOWN, anche nel crescere, forse un po' ingenui, e cercare di vedere i misteri della vita con occhi più maturi.

MICHAEL HELLER

I Dim Gray in concerto con Clare Lindley dei Big Big Train, Kristian Kvaksrud e Milad Amouzegar come ospiti.

Come siete entrati in contatto con i Big Big Train? Li conoscevate già quando vi hanno chiamato?

Oskar: Ho iniziato ad ascoltarli nel 2019 con GRAND TOUR. Le nostre strade si sono incrociate un anno dopo quando il loro manager, **Nick Shilton,** si è avvicinato a noi, dopo aver letto una recensione di FLOWN nell'edizione britannica di «Prog». Abbiamo stretto una relazione fruttuosa e, una cosa tira l'altra, alla fine abbiamo firmato con la loro etichetta (English Electric Recordings). Poi i Big Big Train avevano bisogno di una band di supporto e di un vice tastierista per il tour 2022, così ci è stato affidato il compito di coprire entrambi i ruoli. È stata una grande opportunità e una bellissima esperienza!

Pensate che la collaborazione possa avere futuro?

Tom: Lo spero proprio! Sarebbe meraviglioso poter lavorare di nuovo al loro fianco.

Håkon: Incrocio le dita per andare di nuovo in tour con loro! È stata un'esperienza fantastica con persone altrettanto fantastiche!

Anche se molti adesso vi associano al prog la vostra musica è esteticamente più vicina all'art rock. Vi sentite più vicini al prog, al pop o a entrambi in uguale misura?

Oskar: Per un po' abbiamo effettivamente descritto la nostra musica come art rock, ma abbiamo smesso di farlo perché ci sembrava un po' pretenzioso definirla "arte". Penso che abbiamo molto in comune con altri gruppi che possono essere descritti come art rock. Tendo ad apprezzare la musica che non si adatta perfettamente a un genere. Sento che così tende a essere più interessante e unica… penso che i Dim Grey esistano in uno spazio tra diversi generi.

Tom: Ritengo che questa volta ci siano influenze prog e pop, sicuramente più pop che in FLOWN.

Vi piace essere associati al prog? Ci sono artisti in questo genere che vi hanno influenzato?

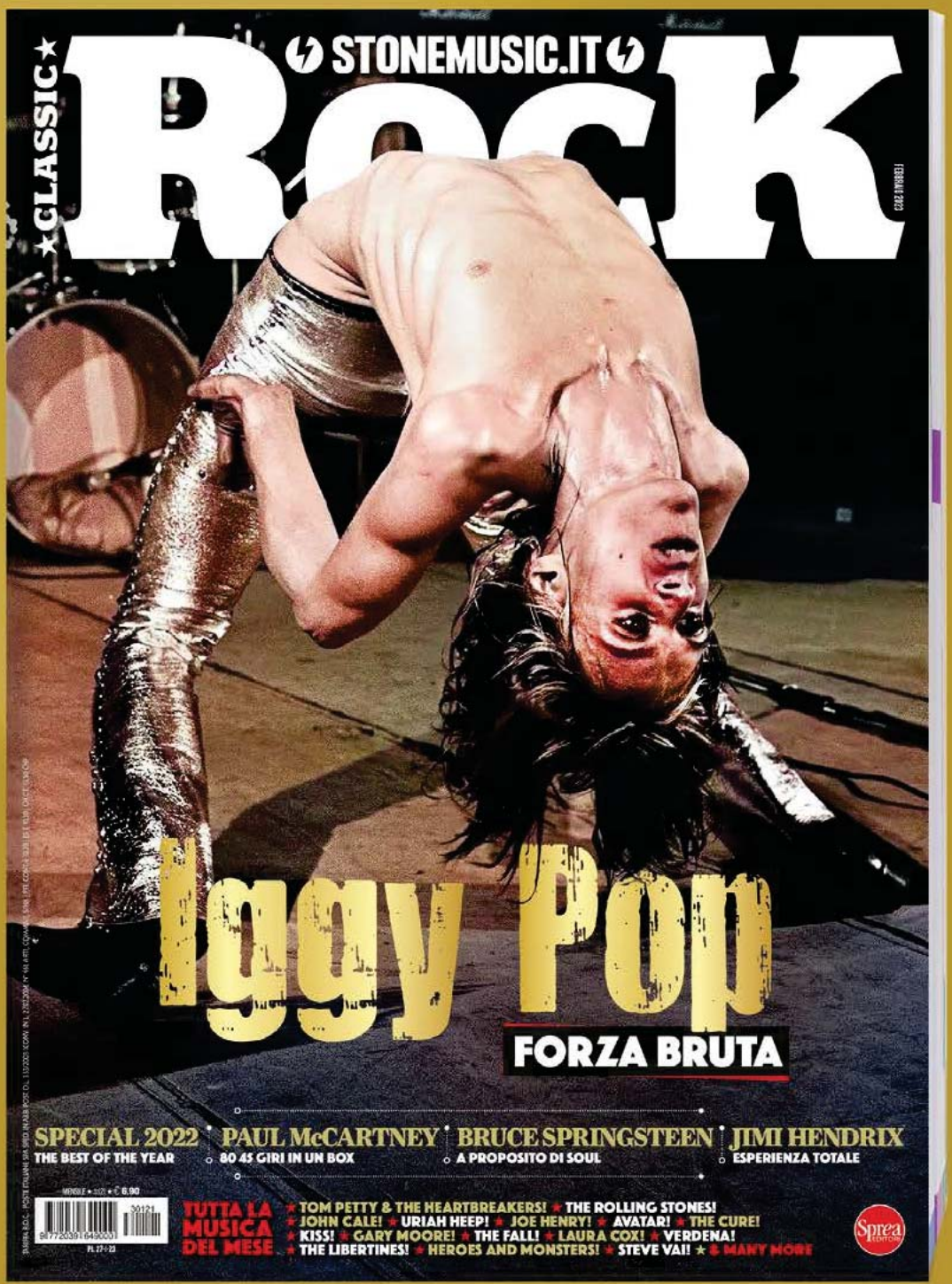
Håkon: Con FLOWN siamo stati subito associati al prog e l'ho trovato bello! Abbiamo elementi prog nella nostra musica, anche se ci piace ascoltare anche altri artisti. Io sono stato influenzato dalla musica degli anni 60, in particolare da **Paul Simon**.

Tom: A me piace. Sono un fan dei **Genesis**… **Phil Collins** è uno dei "grandi" per me. Essendo un metallaro, ascolto molto del nuovo progressive metal, come **Animals as Leaders**, **Plini**, **Intervals** e **Vitalism**.

Oskar: Generalmente sì. Non è stato tanto per scelta quanto per caso. Abbiamo cercato di proporre la nostra musica a diversi tipi di pubblico. Gli ascoltatori di prog sono stati finora i più ricettivi, cosa di cui sono grato. Amo gli artisti che cercano di spingere i confini dei generi, e numerosi di questi sono associati in qualche modo al prog. Tra quelli che mi hanno influenzato cito **Porcupine Tree**, **Peter Gabriel**, **Radiohead**, **Owen Pallett**, **Susanne Sundfør** e **O.S.I.**

IN EDICOLA

OGNI 27 DEL MESE



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 24 del mese

Il fiore all'occhiello di una nuova scena

Yvette Young, chitarrista di San Francisco che suona senza plettro, guida con incredibili capacità creative il trio dei **Covet**, che nei dischi pubblicati vede la presenza di **David Adamiak** al basso e **Forrest Rice** alla batteria. Lo splendido TECHNICOLOR (2020) è il loro album più recente e segue EFFLORESCE (2018). La discografia è completata da cinque singoli/Ep, tra il 2015 e il 2020.

Testo: **Gianni Rojatti**

Da appassionato e onnivoro ascoltatore di musica – ma prima ancora da chitarrista – ho sempre patito la dicotomia che precludeva alla musica per chitarra più tecnica, diciamo pure virtuosistica, la libertà di giocare con la libidinosa trasandatezza e irresponsabilità sonora che, invece, apprezzavo così tanto in altri generi. Punk, alternative, indie, post rock, grunge sperimentavano con approcci maleducati alla distorsione, esasperavano il carattere magmatico dei muri di chitarre, osavano con le dissonanze ed erano irriverenti rispetto alla tradizione pop rock, nella scrittura armonica di riff e arpeggi. E negli assolo che – luoghi comuni su questi generi a parte – erano comunque tanti e presenti, c'era una ferocia espressiva e una sgrammaticata furia sonica… stupefacenti.

A sinistra: copertina di TECHNICOLOR. Sopra: la grafica del Rebirth Tour 2022. Al centro: la formazione che ha inciso TECHNICOLOR.

«I Covet hanno messo le mani su un impianto progressive e math rock tradizionale per tinteggiarlo con intrecci musicali inediti»

Però, valeva anche il contrario. Mi pesava che in questi generi, in cui si percepiva come tutta la *vis* creativa fosse investita nella scrittura, nella tessitura sonora, sul potere evocativo delle atmosfere create dall'uso visionario e anticonvenzionale degli effetti, mancasse un'altrettanta cura dell'aspetto esecutivo. Come se questi generi volessero restare impermeabili alle strepitose innovazioni tecniche ed esecutive che avevano stravolto – dalla fine degli anni 70 a

Copertine di EFFLORESCE (2018), NERO (2020), CURRENTS (2015), AN AUDIOTREE LIVE SESSION (2016), ARES (2017), COVET ACOUSTICS (2019).

Sotto: l'ultima formazione dei Covet con Yvette Young (chitarra), Brandon Dove (basso) e Jessica Burdeaux (batteria).

quella del decennio successivo – il mondo del progressive, del metal e della fusion.
Questa dualità così esasperata è stata la cifra della maniera con cui si suonava – e si ascoltava – il rock più chitarristico degli anni 90 e buona parte dei primi 2000. Probabilmente perché il grunge era stato vissuto come una liberazione dal tecnicismo del decennio precedente, che aveva asfissiato il rock in produzioni ultra patinate, rendendolo soporifero nei narcisismi autocelebrativi dei virtuosi del metal, soprattutto neoclassico. Così per anni, dei grandi testimoni della chitarra rock contemporanea piaceva – soprattutto alle generazioni più giovani – la verace riscoperta di quelle radici blues che si erano perse nelle contaminazioni pop, il coraggio (a volte persino irresponsabile) nella sperimentazione e, soprattutto, un approccio intimo, introspettivo e scarno al chitarrismo. Mentre, nel frattempo e sempre più nell'ombra, eccezionali portavoce della migliore chitarra strumentale – benché straordinari nell'evoluzione tecnica ed espressiva del proprio strumento – si relegavano alla nicchia in un disinteresse dilagante, arroccandosi nella prigione dorata di un certo tipo di fusion, metal o progressive così esasperati nei propri cliché da diventare quasi la parodia di loro stessi.
Da almeno dieci anni a questa parte, questa frustrante divisione tra – diciamolo esagerando – *bella musica suonata male e musica noiosa eseguita da virtuosi*, sta lasciando spazio a generazioni chitarristiche emergenti che sfoggiano un approccio nuovo, vitale e brillante. Dove finalmente non si avverte il contrasto, quasi ideologico, tra questi due approcci e, finalmente, le due attitudini differenti si contaminano. Dagli **Animals as Leaders**, pionieri in questa evoluzione, la chitarra rock e progressive ha iniziato a prendere in prestito idee, suoni e colori da stili contemporanei e alternativi, dando nuova linfa ai contesti in cui la chitarra tecnica possa esprimersi. Sia ispirandosi alla EDM o Trap (**Chon** e **Polyphia**), sia servendosi degli strumenti orchestrali (**Daniele Gottardo**), sia vestendo il progressive di arrangiamenti e colori sgargianti (**Plini**). E in questa scena, si distinguono – meravigliosi – i **Covet**, trio strumentale capitanato dalla chitarrista **Yvette Young**. Una band che è una miscela sorprendente di math rock, post punk e chitarra celestiale.

Identikit inedito di una grande chitarrista

Yvette Young con i Covet incarna una delle espressioni più brillanti, musicalmente coinvolgenti e tecnicamente eccitanti del chitarrismo attuale. Il merito è quello di essersi elevata a eroina della sei corde, autentica virtuosa, tratteggiando però il suo carattere in uno scenario stilistico quasi antitetico a quello in cui, fino ad ora, hanno fiorito tanti *guitar hero* della musica strumentale.
Yvette è testimone di chitarrismo sbalorditivo e vivace che prende le atmosfere, i suoni e il songwriting più suggestivo e sognante della musica alternative, affidandolo alla pronuncia ritmica – pazza e bellissima – del math rock più disinibito. Declinandolo attraverso una chitarra che è convinta di essere e poter suonare ora come un violino, ora come un pianoforte e – cosa ancor più provocante – costruendo la parte più pirotecnica ed emozionante del suo playing, nelle tessiture e invenzioni ritmiche, lontano dalle facili e inflazionate esagerazioni delle parti solistiche.
Perché nel chitarrismo di Yvette tutto ruota attorno al songwriting, alla cura ossessiva della ricerca sonora, all'atmosfera eterea di performance incantate che – comunque – riescono a non compromettere un'energia mutuata dal punk. Il suo chitarrismo dunque riesce a essere eroico, pur schivando i riflettori di spot solistici tracotanti, costruiti sulle solite svisate e sciccherie rock e blues.

Niente plettro

Lei del plettro non sa che farsene perché tutto quello che fa è suonato con le dita e, in un'intervista, ha spiegato di considerare il plettro come un'estensione poco naturale della propria mano.
La Young inizia sulla chitarra con un'acustica e così – appassionata di musicisti folk come **Cat Stevens** – decidere di suonare in fingerpicking è una scelta quasi obbligata. Ma soprattutto, forte di un solido background pianistico, maturato in giovinezza, quando imbraccia l'elettrica, trasporta l'indipendenza e destrezza guadagnate sulla mano destra sulla sei corde. Suonare con le dita – su sonorità pulite che non azzardano mai distorsioni aggressive – le consente un grande controllo delle dinamiche e degli effetti a pedale, componente decisiva del suo playing. Più di ogni altra cosa, con le dita cesella polifonie e contrappunti, impensabili da scolpire con il plettro. Infine, suonare rinunciando al plettro ha privato la musica dei Covet del suono, tipico del rock e del punk, delle ritmiche serrate eseguite in accordi. Anche

«TECHNICOLOR, come ogni grande album, andrebbe ascoltato tutto d'un fiato»

le parti di ritmica sono affidate ad accordi aperti, tortuose tessiture di arpeggi, architetture armoniche.

Grande musica in technicolor

L'album più rappresentativo dei Covet è TECHNICOLOR (Triple Crown Records, 2020), ideale per apprezzarne spessore e capacità. Il technicolor era un processo grazie al quale i vecchi film in bianco e nero venivano convertiti a colori. Una metafora efficace, se non perfetta, per descrivere lo spirito con cui i Covet hanno messo le mani su un impianto progressive e math rock tradizionale per tinteggiarlo con intrecci musicali inediti, mix riuscito di un approccio tecnico vigoroso e innovativo e di abbellimenti vocali irresistibili e stralunati; il tutto, frutto di un'estetica alternative e post rock sedimentata e autentica. In questo disco però Yvette Young, insieme al bassista **David Adamiak** e al batterista **Forrest Rice**, va oltre il merito – più tecnico e formale – di contaminare un playing estremamente tecnico con la vocazione sperimentale, di mettere in armonia mondi stilistici così eterogenei. Il valore di questo disco è nella qualità delle composizioni, nella creazione di melodie pure e intense che squassano. Ogni traccia si snoda attraverso una narrazione ricca e vivace che genera un'effervescenza di emozioni: malinconia, gioia, rabbia sono mirabilmente tratteggiate dalle cascate di note e arpeggi della chitarra. Esecuzioni che affogano in coltri di ambienti, riverberi, delay ed effetti di modulazione, chorus che fanno andare a braccetto schitarrate futuriste a sonorità lo-fi.

TECHNICOLOR, come ogni grande album, andrebbe ascoltato tutto d'un fiato, dall'inizio alla fine, perdendosi tra paesaggi sonori ed emotivi variegati che, assieme, raccontano un viaggio coerente e armonioso. La chitarra fa le acrobazie su ogni composizione, ma su *Atreyu* e *Nero* stordisce mentre rincorre le impossibili bizze della sezione ritmica. Il tutto senza rinunciare – mai – al portamento melodico struggente, oltre che a continui ed emozionanti cambi di atmosfera. Ancora incastri ritmici e matematici fuori dalle orbite in *Pirouette*, dove la chitarra non si dà pace tra intrecci progressive e accordi jazz. *Ares* è un meraviglioso delirio prog rock con deflagrazioni ritmiche che sfociano nel djent, senza però che la chitarra rinunci al suo suono, pulito, sognante e malinconico. Capolavoro del disco è *Parachute*, uno dei due brani cantati del disco, l'altro è *Farewell*. Si tratta di una deliziosa ballad, quasi pop rock, se non fosse per il crescendo strumentale vorticoso che si schiude sui virtuosismi chitarristici, cristallini e ammalianti. Un brano che, svelando il potenziale più pop e commerciale dei Covet, ne rimarca con maggiore forza l'identità e la coerenza di band strumentale mentre esplora nuovi linguaggi e possibilità espressive di progressive e math rock. I Covet hanno cambiato formazione nell'ottobre 2022. Rimangono in tre, però ad affiancare Yvette c'è una nuova sezione ritmica: **Brandon Dove** al basso e **Jessica Burdeaux** alla batteria.

I Covet nel 2020. Da sinistra: Yvette Young, Forrest Rice e David Adamiak.

l'ultima luna

Nicholas Rodney Drake se n'è andato a ventisei anni (25 novembre 1974), lasciando tre album e alcune canzoni abbozzate. Il suo ultimo disco, PINK MOON (1972), completamente acustico, è una discesa a spirale nella psiche di un genio musicale, turbato soprattutto dalla propria fragilità.

Testo: **Marco Olivotto***

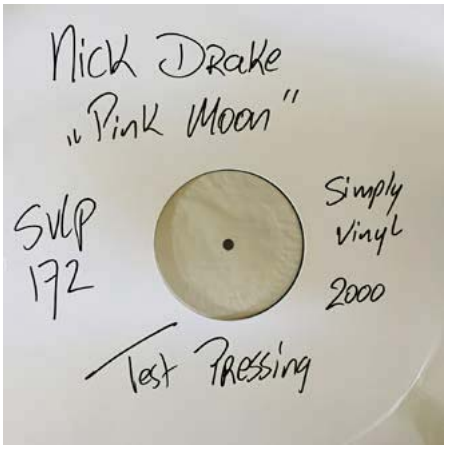
**Musicista e produttore, Marco ha condotto la trasmissione* World Record *su Radio GBJ International Sound, analizzando in ogni puntata un album storico, senza preclusioni di genere.*

A Battersea, nei giorni delle nuvole, sembra di scorgere Algie, il maiale volante di ANIMALS dei **Pink Floyd** che si libra sopra la centrale. Percorrendo Cheyne Walk, sulla sponda opposta del Tamigi, si calpestano impronte antiche dei Rolling Stones. A un certo punto della storia, Keith viveva al numero 3, Mick al numero 48. Ronnie acquistò poi la casa al numero 103. Pochi metri dopo la casa di Mick, la strada devia a sinistra e incrocia Old Church Street. Percorrendo lo stretto senso unico per un centinaio di metri, si giunge a un edificio che lascia sorpresi: una testa di mucca fissa il vuoto, appesa al muro del secondo piano. Chissà se conosce Algie… Lo studio di registrazione Sound Techniques di Geoff Frost e John Wood occupava lo stabile al numero 46a. Nei suoi undici anni di attività, tra il 1965 e il 1976, diede luce a brani e album epocali. In precedenza, era stato un caseificio, e questo spiega la stranezza della facciata. I Pink Floyd vi registrarono i primi due singoli, *Arnold Layne* e *See Emily Play*, nel 1967. L'anno dopo, toccò a THIS WAS dei Jethro Tull. Le sessioni più storiche di tutte, però, arrivarono verso la fine del 1971, e furono le due notti di PINK MOON, ultimo album di Nick Drake fino a che rimase in vita. È strano suggerirne l'ascolto a chi è innamorato di musica prog. Il contrasto con le sonorità piene e talvolta pompose di capolavori contemporanei come FOXTROT, TRILOGY, CLOSE TO THE EDGE e THICK AS A BRICK è stridente. Tuttavia, PINK MOON lascia un segno in chiunque lo ascolti. Quella che vi apprestate a leggere è una continuing story, come direbbero gli inglesi: una storia a puntate, peraltro assai distanti nel tempo.

Nick Drake nell'area di New Cross, quartiere londinese affacciato sul Tamigi industrializzato. Lo scatto è del leggendario Keith Morris, che ha curato le foto dei tre album dell'artista. Sotto: pubblicità e copertina di PINK MOON.

Back to 1979

Nel 1979, il ragazzo aveva quattordici anni e un amico di nome Stefano. Un buon chitarrista, Stefano, a differenza di lui, assai mediocre. Suonavano insieme con due chitarre acustiche, tanto per fare. Un giorno Stefano, che di anni ne aveva sedici, accennò una progressione discendente. Il ragazzo alzò un sopracciglio: "Cos'è?". "È Nick Drake". "Non so chi sia". "Non lo sai? Vieni". Finirono infrattati in soggiorno, davanti all'impianto stereo, ad ascoltare *At The Chime Of A City Clock*, da BRYTER LAYTER. "Ha fatto tre album soltanto, poi è morto. Questo è il più bello, ma quello che ti uccide è l'ultimo. Si intitola PINK MOON". "Fammelo ascoltare". Ascoltai Stefano raccontare di come Nick si fosse presentato allo studio una notte portando con sé solo la sua chitarra. Orfano del suo produttore Joe Boyd, un americano che aveva scoperto i Fairport Convention e portato John Martyn al successo, disse a John Wood che voleva registrare delle canzoni. Accadde tutto in due notti consecutive, una manciata di ore: undici brani per ventotto minuti di musica. Chitarra e voce, niente altro. Wood forse pensava che si trattasse di provini, ma Nick dichiarò che il disco era finito così. Anzi, no: sovraincise poche note di pianoforte sul brano che dava il titolo all'album e se ne andò. Il risultato è spiazzante, alla luce degli arrangiamenti elaborati dei due album precedenti. Il primo, FIVE LEAVES LEFT (1969), era attraversato da echi folk; il secondo, BRYTER LAYTER (1970), strizzava l'occhio al jazz. Musica di eccezionale livello, ben arrangiata e prodotta in modo superlativo. Forse troppo per Nick, ragazzo altissimo, schivo e taciturno, pieno di contraddizioni. Cercava il successo, ma detestava suonare in pubblico e rilasciare interviste, due passaggi obbligati nella promozione di un disco. Il successo non arrivò, e questo lo fece scivolare in una depressione già in atto. Il male divenne sempre più difficile da gestire, fino a che uno psichiatra gli prescrisse dei farmaci. Alla confusione di Nick si aggiunse così la vergogna, lo stigma del disturbo mentale. Il suo mondo già labile era crollato senza frastuono quando Joe Boyd, che aveva fermamente creduto nel suo talento, vendette la sua azienda alla Island Records, affidando Nick alle cure di Chris Blackwell. La Island era un'etichetta indipendente che aveva costruito la propria fortuna sulla musica reggae, prendendo abbrivio da Kingston, in Giamaica, addirittura prima del 1960. Forse Blackwell non era particolarmente entusiasta di un artista come Nick, i cui primi due album erano passati inosservati. Era però affezionato a Boyd, che gli aveva raccomandato di esaudire i desideri del suo protetto. Chris voleva bene a Nick e cercò di aiutarlo in tutti i modi possibili. In particolare, assecondò la richiesta che aveva ricevuto: lasciargli registrare qualsiasi cosa volesse registrare.



Buste e vinili dell'edizione inglese rimasterizzata, edita nel 2022 in serie limitata. A destra: edizione test pressing della ristampa per l'etichetta Simply Vinyl (2000).

Scheletri di canzoni

Non è dato sapere se in retrospettiva se ne pentì. In quegli anni, però, alcune stranezze artistiche erano ammesse, molto più di ora. Nessuno dubita che un artista come **Peter Hammill**, leader indiscusso dei Van der Graaf Generator, appartenesse al movimento prog. Per lunghi anni, però, ha proposto concerti in completa solitudine accompagnandosi al pianoforte o alla chitarra, a distanze siderali dall'urlo elettrico della band. Nel 1978, a Kansas City, Hammill dichiarò durante un concerto che le versioni che stava suonando erano "scheletri di canzoni". Erano meno prog solo in apparenza: la vera essenza della musica progressive, che è un meta-genere più che un genere, è quella di spingere il confine. Una spinta non deve sempre essere diretta verso l'esterno: si può spingere in dentro, rimpicciolendo il fronte sonoro, alla ricerca dell'Essenza. È l'unica parola che mi suona adat-

«Nick Drake cercava il successo ma detestava suonare in pubblico e rilasciare interviste»

ta in questo contesto. Se allarghiamo il termine all'estremo, era prog anche **Robert Johnson**, il re del blues del quale possediamo solo ventinove tracce registrate in diretta tra il 1936 e il 1937. Non lo cito a caso, e ho il piacere di condividere questa opinione con Peter Buck dei REM: la chitarra e il canto di Johnson ricordano moltissimo PINK MOON. Diversi timbro e approccio, ma identica necessità stringente di dire qualcosa, forse tutto, in un preciso momento. Insomma, se una rondine non fa primavera, un'apertura di Mellotron non fa prog. Fa più prog lo scavo, talvolta autolesionistico: e se mai qualcuno ha scavato in profondità, il suo nome era Nick Drake. In PINK MOON soprattutto. Le canzoni sono attraversate da un disperato desiderio di nudità, indissolubilmente mescolato con il pudore di mostrarsi. Questa contraddizione, a ben guardare, è un tratto comune a molta musica che arriva al cuore. È una chiave di lettura importante: cercare di capire cosa un artista stia cercando di comunicare, al netto delle maschere spesso imposte dal suo stesso mestiere. Per questo credo che Nick Drake sia stato un artista seminale come pochi altri. Nella sua patologica timidezza, in quel suo isolamento al limite dell'autismo, ebbe il coraggio di osare. Lo stesso coraggio che negli stessi anni ebbe, tra i tanti, David Bowie. Si fa presto a dire "glam", e non è solo questione di paillettes e lustrini: certi artisti, provocando forse inconsciamente un establishment non proprio benevolo, aprirono le porte a molti altri. Nick lo fece, come testimonia il numero dei musicisti che negli anni lo hanno riconosciuto come un caposcuola. Non riesco a pensare a nulla di più prog. Nel caso specifico, la nudità è il risultato inevitabile. Merito anche di una registrazione dal sapore inconfondibile realizzata da Wood, in cui il suono della chitarra crea un'onda tutta analogica, pur mantenendo la nitidezza che ci fa percepire lo sfregamento dei polpastrelli sulle corde. E la voce, quella voce che mai si alza di registro. È un sussurro costante, emesso a un volume così basso da obbligare il cantante a

Sopra: Nick a Regents Park (Londra, agosto 1970). Sotto: pubblicità di alcuni album Island Records, tra cui PINK MOON: Jethro Tull (THICK AS A BRICK), Kossoff, Kirke, Tetsu and Rabbit (omonimo debutto), The Sutherland Brothers Band (omonimo) e Claire Hamill (ONE HOUSE LEFT STANDING).

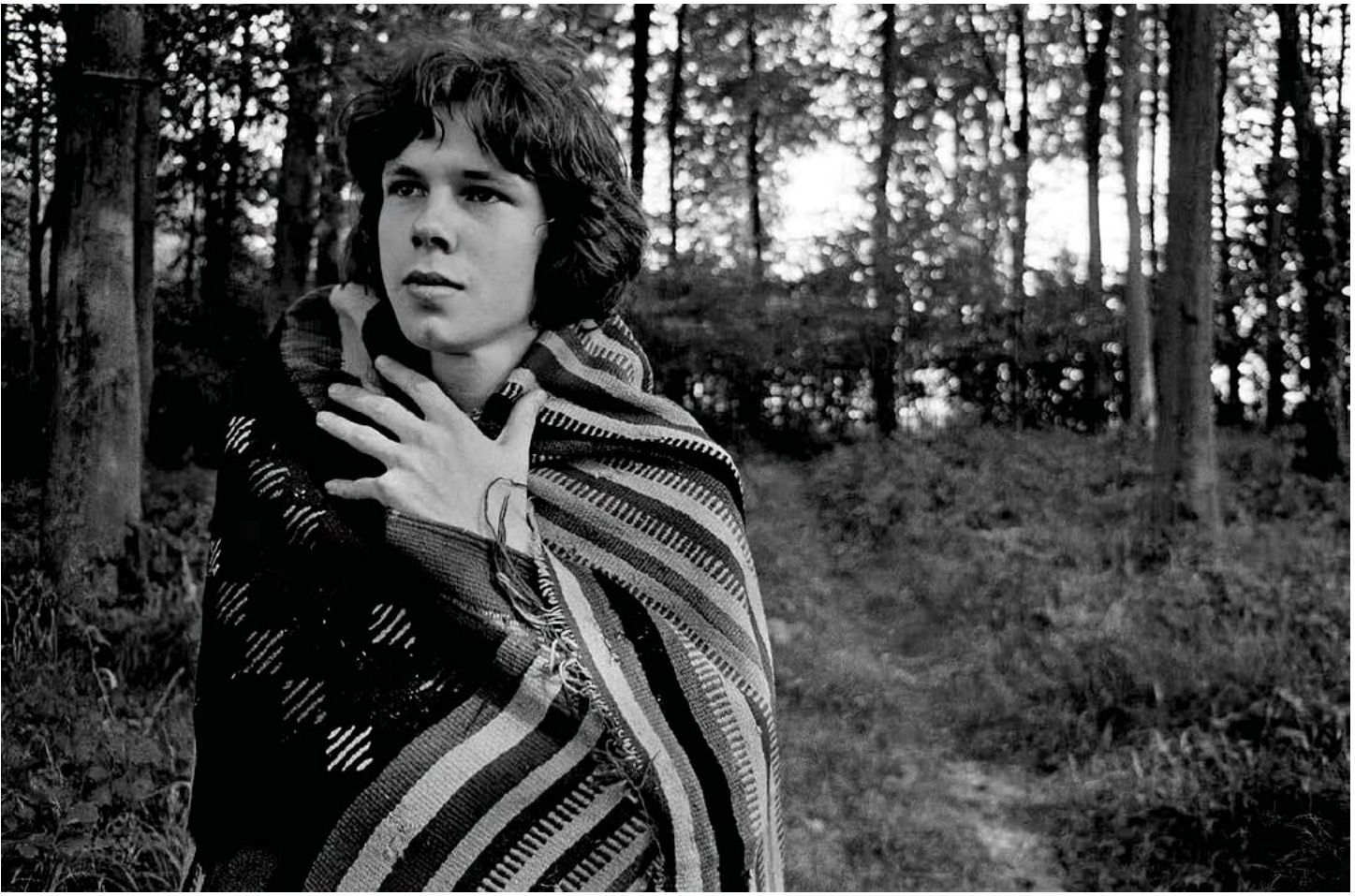
restare incollato al microfono, che enfatizza così le frequenze più gravi. Ne deriva un suono caldo e scuro, che voglio immaginare registrato in pressoché completa oscurità e che al buio andrebbe ascoltato, magari in cuffia. Non c'è luce nelle canzoni, tranne che in *From The Morning*, brano di chiusura. D'altronde, non potrebbe esserci: il ritorno di Nick alla casa dei genitori a Tanworth-in-Arden, nei pressi di Birmingham, fu la fuga dai tentacoli di una Londra tetra e umida, verso il dimenticare e il dimenticarsi. I giorni divennero lunghi pomeriggi passati a vagare senza meta per la campagna.

Il piano, anche se con poche note, è fondamentale per il suono scarno ma avvolgente di PINK MOON.

Nick e Dino

Il ragazzo che a quattordici anni inciampò su PINK MOON, aveva scoperto **Dino Buzzati** tre anni prima. Un libro intitolato *La boutique del mistero*, lasciato forse incautamente sullo scaffale da sua madre. Nei racconti brevi dello scrittore bellunese il ragazzo scoprì l'orrore interlacciato con la poesia: li lesse avidamente, più e più volte. Buzzati divenne l'autore fondamentale dell'ultimo scampolo della sua infanzia. La differenza tra lui e Drake, avrebbe scoperto poi, era una sola: Dino occasionalmente gridava, Nick no. Forse per mancanza di forze, forse perché al posto del grido gli usciva un periodo ipotetico dell'impossibilità. Ma Drake, come Buzzati, era sempre obbligato, più che determinato, a raccontarsi. Anche quando le parole per narrarsi venivano meno. Per un attimo, il produttore che è in me prende il sopravvento. Darei qualcosa di bello per poter assistere a quelle due sessioni notturne, perché tutto accadde in un tempo compresso allo stremo. È difficile spiegarlo a chi non pratica il mio mestiere, ma una delle cose che più mi sconcerta è il pensiero dell'intensità di quelle registrazioni: l'intensità del loro accadere, non del risultato. Un disco può comunicare solo una piccola parte di ciò che accade nel momento della sua incisione. Sono certo che John Wood si trovò a sedere al di qua del vetro senza più parole, probabilmente con gli occhi umidi. È una cosa che conosco bene, certamente do-

Musicassetta, edizione inglese, e copertina di PINK MOON, dipinta da Michael Trevithick (gouache, 104,14x68,58).



Nick fotografato dal suo amico Julian Lloyd nei dintorni del villaggio di Selborne, Hampshire (1968).

lorosa, ma catartica come nessun'altra. È uno dei momenti che riconcilia con la musica, che in cambio della sua frequentazione chiede di tollerare una miriade di negatività: non legate a lei, ma a ciò che la circonda.

L'albero di Natale

Tutto inizia sabato 30 ottobre 1971. Nick arriva a Sound Techniques poco prima di mezzanotte. Lui e John sono da soli. In una sessione, registrano metà dei brani dell'album. La notte successiva, la restante metà, più le poche note di pianoforte che graziano la title-track. Otto anni dopo, John Wood parlerà di quell'esperienza a una radio olandese, ricordando come l'intenzione dichiarata di Nick fosse quella di realizzare un album molto diretto e scarno, privo di tutta la sovrastruttura di arrangiamento che aveva caratterizzato i primi due dischi. L'espressione usata da Nick era curiosa: voleva "togliere le strisce dell'albero di Natale" dalla musica. Il luccichio, in pratica. "Vedi, non voglio sentire niente altro. Penso che chi mi ascolta dovrebbe solo accorgersi di me e di come sto. E il disco non dovrebbe avere alcun tipo di… decorazione". Mentre parlava, fissava il muro della control room dello studio. La storia si compie nell'arco di due notti. E si apre una leggenda, quella di Nick che si reca negli uffici della Island Records e, senza dire una parola, lascia all'ingresso una busta anonima. Solo giorni più tardi una delle addette alla reception scoprirà che si tratta del master del nuovo album. La verità è un po' diversa ed è stata ricostruita da David Sandison, all'epoca responsabile dell'ufficio stampa di Island, che vide Nick e interagì con lui, pur trovandolo assai distante. Rimane però una verità alienante, che rivela il distacco dal mondo che ammantava il cantante non ancora venticinquenne. Di nuovo, Nick si rifiutò di promuovere il suo lavoro, causando non poca frustrazione nello staff dell'etichetta. Si lasciò però intervistare da «Sounds Magazine», parlando principalmente di quanto poco gli piacesse suonare dal vivo. Secondo Jerry Gilbert, che lo intervistò, Nick non lo guardò mai negli occhi. Fu la fine. PINK MOON vendette meno degli album precedenti, e questo non può sorprendere.

«L'intenzione era quella di realizzare un album, al contrario dei due precedenti, molto diretto e scarno»

Tecnicamente

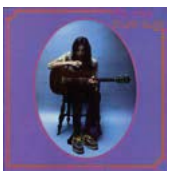
Complessivamente, i tre dischi non avevano raggiunto la soglia delle 4000 copie, pochissime per il mercato inglese dell'epoca. Nick si ritirò e smise di fare musica. Interrogandosi su quale strada intraprendere per sopravvivere, per un periodo pensò di entrare nell'esercito. Non fece nulla. Non bastarono la sua straordinaria abilità di compositore, né la tecnica delle sue dita affusolate, capaci di far vibrare le corde della chitarra producendo un suono che ancora oggi fa discutere e appare inimitabile. Non bastarono le sue accordature assurde, in grado di evocare riso-

nanze dissonanti che sono uno dei suoi marchi di fabbrica. Dei suoi brani, oggi, esistono trascrizioni che chitarristi provetti giurano corrette, ma se si prova a suonarle raramente torna tutto. PINK MOON dura ventotto minuti e le canzoni sembrano semplicissime, ma non lo sono affatto. *Parasite*, uno dei brani più significativi del disco, utilizza un'accordatura che fa acqua da tutte le parti: dal basso, le corde vuote suonano DO, SOL, DO, FA, DO, MI. Sarebbe un'accordatura aperta in do maggiore, se non fosse per quel FA che rompe le uova nel paniere. Eppure è così che venne suonata, e quella nota stramba è l'unica in grado di avvicinare il suono a quello dell'esecuzione originale. Nick era un cultore delle accordature più strane, alla stregua di Joni Mitchell. Sono meravigliose quanto snervanti, soprattutto per chi deve suonare insieme a chi le adotta. "Che accordo stai facendo…?". "Questo…", perché gli accordi non hanno un nome immediato. Un produttore con il quale ho lavorato mi chiese una volta di suonare una linea di basso che aveva abbozzato, ma le posizioni non mi tornavano. "OK, che accordatura hai usato?". "Non lo so, ho spostato tutto a caso, ma suonava bene".

Tracklist?

PINK MOON non si presta alla descrizione traccia per traccia: è tutto o niente, ventotto minuti di discesa a spirale nella psiche delicata di un genio musicale turbato soprattutto dalla propria fragilità. Una psiche che però talvolta si apre, anche liricamente: come in *Things Behind The Sun*, che canta una giornata qualsiasi piena di vuoto, attraversata da un sorriso tristissimo, il canto a consolare se stesso in prima battuta. È quasi una versione scarnificata di quella *At The Chime Of A City Clock* che aveva incuriosito il ragazzo nel 1979. "Chi sentirà ciò che dico?", si chiede Nick. Il tempo, come prevedibile, non dà risposte. *Know* ci catapulta a quasi un secolo fa, nella stanza d'albergo dove Robert Johnson registrò i suoi blues pregando i tecnici del suono di non guardarlo, tanto esposto si sentiva. È lo stesso meccanismo che spinse Franz Kafka a inviare una nota al suo editore, in procinto di pubblicare *La metamorfosi*: "Mi è venuto in mente, siccome Starke è un vero illustratore, che forse potrebbe voler disegnare l'insetto. Questo no, per favore, questo no! […] L'insetto non può essere disegnato. Ma non può neppure esser mostrato da lontano". Vale anche per Nick: "Sai che ti amo. Sai che non mi importa. Sai che ti vedo. Sai che non ci sono". È tutto ciò che il testo dice, niente di più, niente di meno. Nulla può essere più lapidario, né d'altronde servono immagini per spiegare il concetto. Forse solo *Horn* si avvicina di più al silenzio: uno strumentale di disarmante semplicità, le dita saldamente serrate sulle corde, neppure una parola. Un capolavoro perfetto, incompiuto per assenza di segnale. E poi *Parasite*. Chi ha conosciuto Londra in inverno può specchiarsi dentro. La Northern Line della metropolitana, come qualsiasi altra linea, è proprio così come Nick la descrive, ancora oggi. Penetra ovunque un freddo che non è gelo, ma si insinua nelle scarpe e nelle ossa mentre la gente affretta il passo, un po' per non sentirlo e un po' per non farsi gli affari altrui. Nick, attore riluttante, dichiara di essere lui quello che vediamo a terra, "il parassita di questa città". Appare nascostamente anche in copertina, trasfigurato nel "local clown" con il quale condivide la depressione.

> «Nick Drake era un cultore delle accordature di chitarra più strane, meravigliose quanto snervanti»



Dall'alto: BRYTER LAYTER e FIVE LEAVES LEFT.

Marco Olivotto. A destra: Nick a Londra nel 1969, sempre fotografato da Morris.

La storia continua

Ecco che torna la continuing story. Il 1979 è precipitato dentro il 2021, quarantadue lunghissimi anni in un battito di ciglia. Il ragazzo è cresciuto, nel corpo, ma forse ha ancora quattordici anni nella testa. È diventato padre, e il suo ragazzo ha quattordici anni veri, come lui allora. "Papà, ho imparato una canzone. Te la suono e se vuoi facciamo il video su Facebook per l'ultimo dell'anno". "Certo, Simone, che canzone è?". "*Parasite* di Nick Drake". "Ma… come fai a conoscerla? E poi, niente di più allegro? Facciamo una canzone da funerale, è più gioiosa". "No, la vorrei cantare, l'ho imparata". "Va bene, ma io non l'ho mai suonata. Non sono capace". "Ti insegno io. Intanto dobbiamo accordare così… DO, SOL, DO…". Due ore dopo siamo a bolla. Cercatela, se volete, si trova su Facebook. Il ragazzo l'ha cantata davvero, ed era del tutto credibile. Gli ho chiesto di scrivermi poche righe per ricordarmi come andò. "Mi sono appassionato a Nick Drake quando ho ascoltato una versione di *Parasite* eseguita da **Giulio Casale**. Allora ho iniziato ad ascoltare le canzoni di Nick, e specialmente *Parasite* non mi usciva dalla mente. Decisi che dovevo assolutamente imparare quell'incredibile arpeggio di chitarra, così lo imparai e ti obbligai a fare una cover nostra, quindi la registrammo a due chitarre e due voci ed è sicuramente uno dei brani più belli che abbiamo fatto insieme". È un dejà vu che ha a che fare con il DNA. Una parte di linguaggio comune, indelebile, le cui radici rimangono incomprensibili.

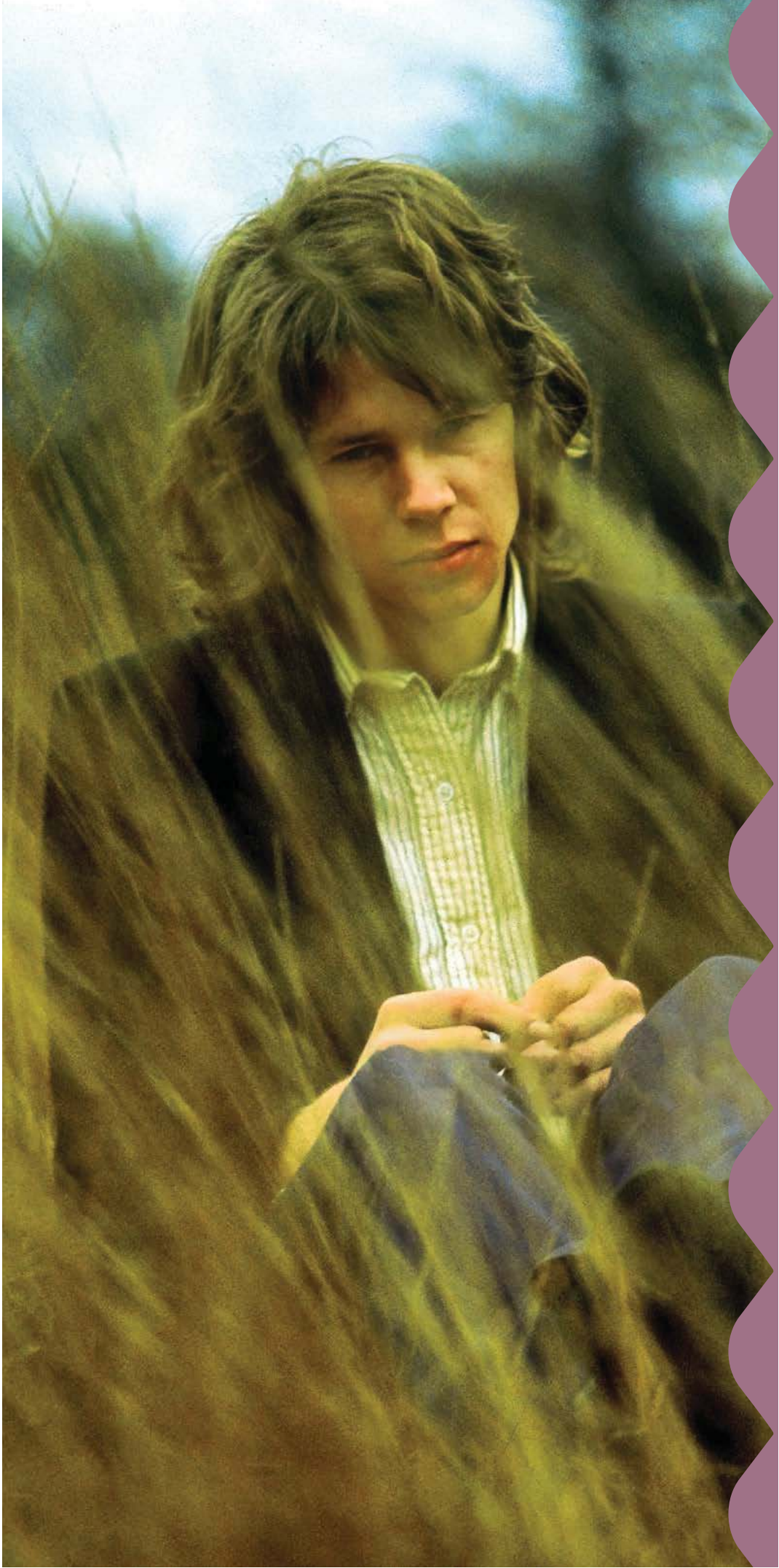
La (ri)scoperta postuma

Negli anni successivi, diversi amici rimpiansero di non essere stati più vicini a Nick e di non essere riusciti ad aiutarlo. Sua sorella Gabrielle, bellissima attrice che molti ricordano nel ruolo del tenente Gay Ellis nella serie televisiva UFO, dichiarò che preferiva pensare alla morte di Nick come a un suicidio piuttosto che un incidente, perché almeno sarebbe stato un atto di volontà e non una coincidenza terribile. Nick Kent, vera star del giornalismo musicale britannico, mise in dubbio il verdetto dei me-

dici e sostenne che Drake non si fosse suicidato, per varie ragioni. La verità è che non lo sapremo mai, e oggi, come allora, è tardi per i rimpianti. Alcuni dei poeti di quella generazione non ressero il peso del mondo che li circondava. Finirono schiacciati dalle aspettative e dalla pressione. Questo è di certo vero anche per Nick. A tutti loro, verrebbe da dedicare una frase di De André da *Geordie*: "Salvate le sue labbra, salvate il suo sorriso: non ha vent'anni ancora…". Quindi il mondo ha ucciso questi artisti? No, e sì, allo stesso tempo. Di certo non li ha aiutati, forse per mancanza di mezzi e sensibilità più che per crudeltà o inganno. Quando mi capitò, proprio con Giulio Casale, di rivisitare *Geordie*, registrando quel passaggio mi ritrovai con le lacrime agli occhi. Le parole sono ben note, ma non bastano. Serve quel tono di voce, quella morsa della mascella per reprimere il dolore universale che dovremmo provare davanti a qualcuno che a vent'anni, poco meno, poco più, abbandona il mondo a cui potrebbe dare ancora molto. Fa rabbia. La rabbia, si sa, è sentimento nobilissimo, come l'amore. L'ironia è che nel 2000, il brano *Pink Moon* è diventato la colonna sonora di uno spot Volkswagen, e di colpo tutti l'ascoltarono. L'album vendette in pochi mesi più copie di quante ne avesse vendute fino a quel momento.

Epilogo

Consola il ragazzo che chiede: "Papà, suoniamo insieme *Parasite*?". E papà risponde, sì, certo. E aggiunge: "Vuoi davvero capire Nick Drake? Torna all'album precedente, alla fine della canzone che Stefano mi fece scoprire quando avevo la tua età. Ascolta con quanta triste sorpresa Nick ammette di essere, se non felice, sereno per un attimo. Ascolta in particolare la frase 'who leaves his armour…', quanto la fa durare con la voce tremante, e ascolta la pausa che segue. Sta tutto in quella pausa. E poi c'è l'ultima parola del testo, che svolta, quando il tono maggiore si ripiega in minore. La parola è "down". Ascolta come la appoggia, la sua rassegnazione nel momento in cui afferma che 'un sasso in una lattina è ricchezza per un uomo di città che depone la sua armatura'. Proprio così: la depone. La lascia… GIÙ. Quella pausa e quel "down". Nick è tutto lì. Ti aspetta, con il suo sorriso triste".



UN NUOVO INIZIO?

CANZONI IN VERTICALE è il primo disco solista di **Andrea Pavoni**, mente, *deus ex machina*, compositore, pianista e tastierista dei **Greenwall**, band romana che dal 1999 al 2017 ha pubblicato cinque album molto interessanti, sempre tra il prog sinfonico e la canzone d'autore.

Testo: **Marco Masoni**

I lavori ufficiali dei Greenwall sono IL PETALO DEL FIORE E ALTRE STORIE (1999), ELEKTROPUZZLES (2000), FROM THE TREASURE BOX (2005). Dopo una lunga pausa, in cui sono usciti brani per varie compilation o album tributo, la band torna nel 2014 con ZAPPA ZIPPA ZUPPA ZEPPA!, la loro opera più matura, per poi chiudere nel 2017 (temporaneamente?) con la rilettura di THE DARK SIDE OF THE MOON dei Pink Floyd. Il disco (che nella versione in doppio vinile contiene la riuscita versione di *Mudmen*, strumentale incluso in OBSCURED BY CLOUDS, come omaggio a **Rick Wright**) si chiama THE GREEN SIDE OF THE MOON e faceva parte di un progetto multimediale che portava in scena sia la band che un corpo di ballo.
Come tutti i compositori anche Pavoni accumula brani/figli nel cassetto, canzoni scritte anche molti anni prima, magari legate da un sottile fil rouge ma che fino a ora non avevano trovato il giusto progetto. È un'opera pensata e ripensata, dalla gestazione lunga e laboriosa, che pensiamo soddisfi e rispecchi in modo eccellente la personalità e la musicalità del suo autore/padre.

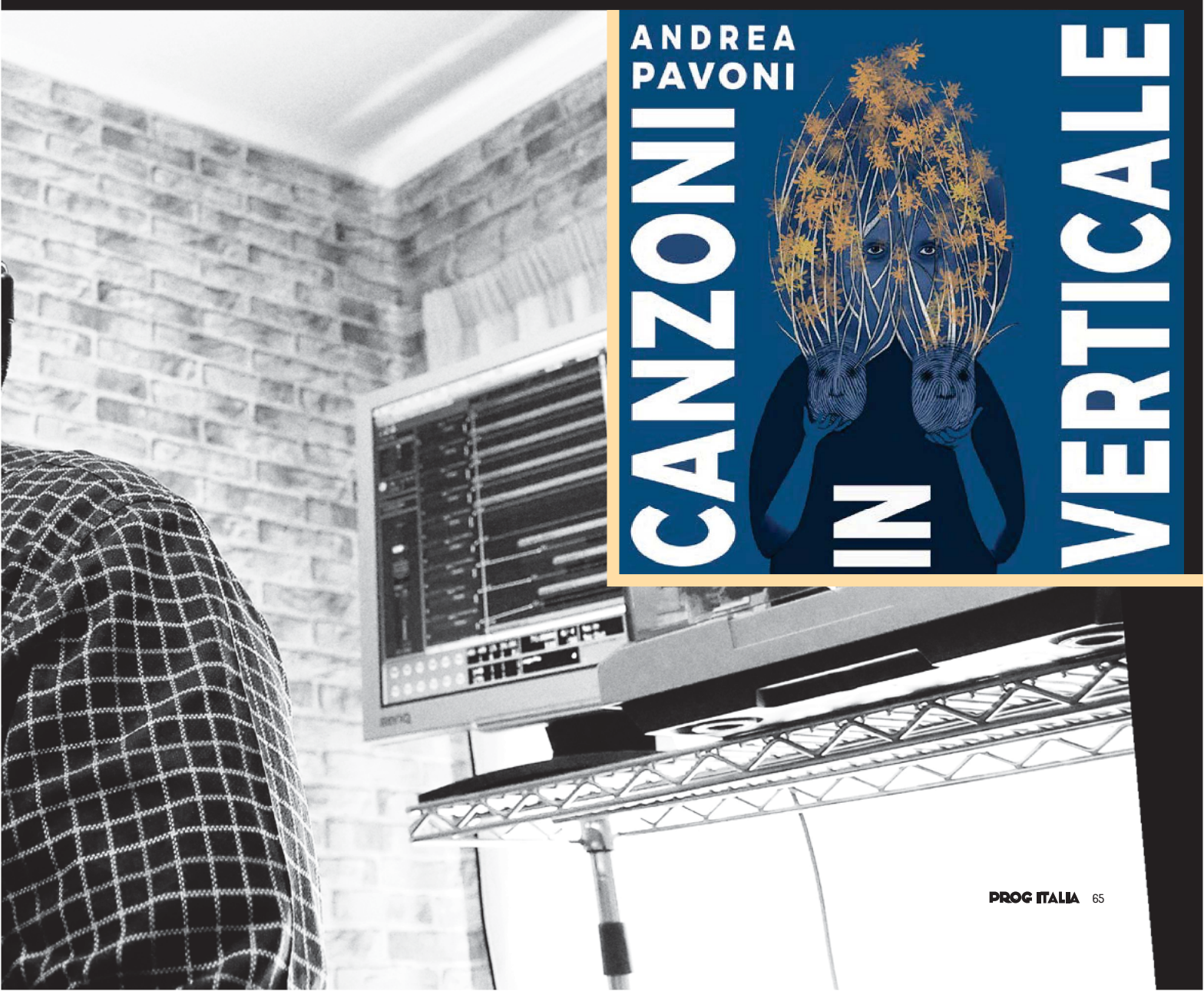
GIOVANNI SARROCCO

L'album, uscito per Filibusta Records, è in realtà il lavoro di una squadra numerosa, capitanata da Pavoni e **Phil Mer**. Per chi non lo conoscesse Mer è soprattutto un sopraffino batterista e arrangiatore, attivo ai massimi livelli del pop italiano, oltre che pianista, compositore e produttore di livello. Il suo curriculum è impressionante e certamente si sarebbe fatto largo nel mondo della musica anche se non fosse stato il figlio della moglie di Red Canzian, polistrumentista ex Pooh; con lui Pavoni ha curato la produzione, anzi, come scritto nelle note, insieme hanno "costituito per vari anni un gruppo di lavoro costante, anche se molto lento".

Il risultato è un'affascinante creatura multiforme, figlia dell'incontro, ottimamente amalgamato e ben dosato, tra vari ingredienti. La struttura dei brani, spesso apparentemente iterativa, ha sempre un guizzo sonoro o armonico spiazzante… sequenze accordali per niente banali e armonicamente complesse… testi profondi, ricercati, pure introspettivi, profondi, riflessivi e intimi all'altezza del miglior cantautorato storico italiano… melodie vocali ardite e melodiche insieme… ritmiche frequentemente dispari senza farsene accorgere oppure un quattro quarti complesso… registrazione e missaggio di alta qualità, come raramente si trova in Italia… arrangiamenti solidi e precisi con strumenti che non vogliono mai strafare (orrendo vizio di molto prog degli ultimi trent'anni, basato solo sullo sfoggio di noiosa tecnica).
Alla fine del viaggio/ascolto ci si ritrova ad aver assorbito il potente bagaglio di belle, a volte bellissime, a volte straordinarie canzoni d'autore, più complesse e "prog" di quanto un ascolto superficiale potrebbe far percepire.

Registrato tra Roma e Milano con diciotto musicisti e cinque cantanti (troppi?), CANZONI IN VERTICALE dura quasi 78 minuti, diviso idealmente in due parti, anzi due volumi, il primo di dieci e il secondo di sette tracce, tra cui la title-track, curiosamente posizionata alla fine come bonus track. Dodici canzoni e cinque brani strumentali.
Pavoni, oltre ad aver scritto i testi e le musiche, ha suonato quasi tutte le tastiere e si è ritagliato una parte vocale, cantando la delicata ninna nanna *Stella stellina*. Il gruppo base è capitanato da Mer, che oltre a produrre suona la batteria e le percussioni, poi dagli ottimi **Andrea Lombardini** al basso e **Alberto Milani** alle chitarre. E inoltre violino, viola, violon-

Il compositore e musicista romano Andrea Pavoni.



cello, tromba, corno inglese, flauto, oboe, sassofono, due coriste. Una vera orchestra diretta e dosata sapientemente.

È necessario descrivere brevemente i brani, per far intuire la bellezza e la vastità del lavoro.
Tanto per chiarire che non siamo davanti a un disco facilino e commerciale si parte con il brano più lungo, la bellissima *La discussione*. Il testo amaro è interpretato dalla suggestiva e profonda voce di **Big Tia**, e nel finale contiene l'unico lungo assolo di synth, onorevole riprova che a Pavoni non interessa mettere in mostra i muscoli della tecnica, che pure possiede, ma lasciare che emergano i brani al meglio delle loro potenzialità.
Parole dal mare, dopo un intro "mellotronico" e prog, presenta la voce di **Oliviero Malaspina**, cantautore tormentato e collaboratore negli ultimi anni di **Fabrizio De André**. Questo brano è un pugno nello stomaco per il testo strepitoso, per l'interpretazione di Malaspina, per le atmosfere musicali angoscianti.
Il clima si placa con la ballata *Il campo di battaglia*, interpretata bene dal cantante/giornalista **Massimo Leoni** (voce solista anche in *La casa al sole* e in *Sonia non esiste*). Rappresenta la speranza per il ritorno a una vita normale quando una guerra finisce.
Il primo strumentale è *Interludio 1*, che dopo un minuto di musica 'concreta' si trasforma in un bel micro affresco jazz-pop. La seguente *Se non dovessi tornare*, interpretata da **Loredana Maiuri** (presente anche in *Mai viene la notte* e come seconda voce in *La casa al sole* e *Il castello di sabbia*) si distingue soprattutto per un bel finale da big band.
Secondo strumentale, metà soft-jazz e l'altra metà jazz-rock, è *Buongiorno! (La notte e la collina)*, dove la tromba di **Marc Papeghin** è protagonista.
Per *La casa al sole*, bella e fossatiana canzone d'amore, Pavoni e Mer hanno pensato un arrangiamento dall'atmosfera indiana, che funziona.
Dimensione soft anche in *Per un tuo ritratto*, dedicata forse a una figlia, che ha una bella parte strumentale centrale, e **Joe Balluzzo** al canto.
Per la già citata *Stella stellina* segnaliamo i novanta secondi del sognante finale tra pianoforte e chitarra elettrica. Il capolavoro strumentale è *L'ascensione di Cristo*, brano per tre pianoforti e fiati, egregiamente eseguito al piano principale da **Andrea Cavallo** (leader della prog band Contrappunto) da **Alfredo De Donno**, sodale di Pavoni nei Greenwall, e dall'autore. Uno dei più grandi misteri del Cristianesimo viene espresso in musica in modo – appunto – misterioso, mirabile, emozionante, storto, diagonale, occidentale e orientale. Ascoltare per credere.
La seconda parte del disco si apre idealmente con *Il castello di sabbia*, intenso e caratterizzato dalla batteria sincopata, dissonanze pianistiche in sottofondo e da un'apparente filastrocca, in realtà melodia bella e complessa, dove riappare Big Tia alla voce.
La bella e degregoriana *Sonia non esiste* è forse il momento più cantautorale in senso classico, sia nella forma che nella veste sonora.
La tua e la mia vita è una malinconica canzone d'amore, stavolta da tramonto sul mare, con chitarra acustica e Hammond *Sixties* sugli scudi.
Con *Sabato sera* si cambia decisamente atmosfera, all'inizio e alla fine sembra di ascoltare gli stacchi di tromba e sax delle sigle tv serali degli anni 70, poi ci ritroviamo sul divano con il protagonista inquieto, combattuto tra il riposarsi e l'uscire, con un ritornello quasi samba.
Mai viene la notte ha un testo inquietante, con la voce un po' da strega e il piano dal suono antico e tetro, poi arrivano gli archi e l'intensità e l'angoscia crescono.
Music for piano & cello #1 è esattamente quello che promette il titolo, ancora con Andrea Cavallo che esprime un suggestivo momento di musica classica moderna.
La title-track chiude il lavoro con una rinfrescante ventata di soft rock, sequenza di accordi che ricorda certe cose di Rick Wright (i Floyd che ritornano), con basso e organo Hammond in grande evidenza.

Alla fine forse l'aspetto più critico di questo disco sono le troppe voci soliste, che un po' confondono e tolgono identità, soprattutto quella un po' troppo da musical di Joe Balluzzo e l'altra, non sempre centrata sui brani, di Loredana Maiuri. Però il risultato complessivo è davvero bello. I brani sono impastati con qualità e coerenza, la stratificazione sonora degli arrangiamenti è contemporaneamente moderna e "d'altri tempi", frutto del sensibile gusto di Pavoni e di Mer.
Un disco con questa qualità artistica nell'Italia di questi anni è un miracolo, non fatevelo sfuggire, cercatelo. Abbiamo bisogno di verticalità ed elevazione, piuttosto che il piattume orizzontale, sociale e artistico, in cui ci stanno addormentando. Grazie Andrea Pavoni…

«Un'affascinante creatura multiforme, figlia dell'incontro, ottimamente amalgamato e ben dosato, tra vari ingredienti»

La presentazione di CANZONI IN VERTICALE a Roma, teatro Il Cantiere, 2/10/22.

ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

Posteitaliane Posta PremiumPress

Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€ invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN VERSIONE DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

Fino alla fine degli anni 70, discograficamente parlando, è Toni, poi abbandona la I per la Y e diventa Tony, ma il cognome rimane lo stesso: Esposito. Dopo diverse esperienze con altri artisti nel dicembre 1974 l'artista napoletano pubblica un eccellente primo album, ROSSO NAPOLETANO, anche se il titolo originale è TONI ESPOSITO.

Toni prima di Tony

Testo: **Guido Bellachioma**

Nel corso dell'articolo userò la dicitura Tony perché è quella che l'artista preferisce. Le affermazioni seguenti sono tutte sue, tranne dove indicato diversamente.

L'artista napoletano, che utilizza la dicitura Tony dall'uscita del suo quinto album, TAMBURO (1982), non è solo quello di *Kalimba de Luna* o dei ritmi più suadenti e accattivanti, anzi il percussionista agli albori degli anni 70 è considerato un artista quasi d'avanguardia. Con un'accentuata creatività e manualità usa come strumenti molti oggetti della vita di tutti i giorni (pentole da cucina) e altri ne costruisce. Si fa presto un nome anche fuori da Napoli e dopo i primi concerti con **Alan Sorrenti** in duo (secondo festival di Avanguardia e Nuove Tendenze, 3 giugno 1972, Stadio della Pallacorda al Foro Italico di Roma, dove Alan viene pesantemente contestato) inizia ad arricchire i 33 giri di molti artisti, apprezzati da critica e pubblico: Francesco Guccini (OPERA BUFFA, 1972 / STANZE DI VITA QUOTIDIANA, 1973), Francesco De Gregori (FRANCESCO DE GREGORI, 1974), Opus Avantra (il primo album è conosciuto come OPUS AVANTRA o INTROSPEZIONE, 1974), Gianfranco Manfredi (ZOMBIE DI TUTTO IL MONDO UNITEVI, 1977), Perigeo (LA VALLE DEI TEMPLI, 1975), Edoardo Bennato (I BUONI E I CATTIVI,

Tony intorno al 2010.

FABIO D'EMILIO

Sul palco Tony non ha mai lesinato la grinta. Qui a Roma nel 1973 con Alan Sorrenti.

1974 / IO CHE NON SONO L'IMPERATORE, 1975 / LA TORRE DI BABELE, 1976 / BURATTINO SENZA FILI, 1977), Roberto Vecchioni (SAMARCANDA, 1977), Eugenio Bennato e Carlo D'Angiò (MUSICANOVA, 1978), Lucio Dalla (AUTOMOBILI, 1976). Partecipa ai primi tre album dell'amico Alan Sorrenti, che non lasciavano intravedere la svolta *americana* che lo porterà al mega successo del singolo *I figli delle stelle*: ARIA del 1972, COME UN VECCHIO INCENSIERE ALL'ALBA DI UN VILLAGGIO DESERTO del 1973 e ALAN SORRENTI del 1974. Suona anche nell'esordio dei **Saint Just** di **Jenny Sorrenti**, sorella di Alan: SAINT JUST (1973). È Esposito a coinvolgere l'apprezzato chitarrista blues Roberto Ciotti in un tour con Alan Sorrenti, però facendogli suonare il basso, strumento che Ciotti non aveva mai preso in mano. Tutto nasce da un incontro fortuito a Campo de' Fiori nel 1973, dove i due (Roberto abita a Porta Portese e Tony ha lo studio a Trastevere, zone piuttosto vicine) si mettono d'accordo per fare un po' di concerti con Alan alla chitarra e alla voce, l'americana Toni Marcus al violino, l'inglese David Jackson ai sassofoni e al flauto (Van der Graaf Generator) e un altro inglese, Francis Monkman, alle tastiere (Curved Air). Nel dicembre 1974 esce il primo album solista di Esposito, ROSSO NAPOLETANO, poi nel 1976 è la volta di PROCESSIONE SUL MARE, seguiti da GENTE DISTRATTA (1977) e LA BANDA DEL SOLE (1978), che chiudono discograficamente i suoi anni 70. Questi dischi, come anche ROSSO NAPOLETANO, sono prodotti da Renato Marengo, uno dei personaggi più influenti del Naples Power, così è definita la scena che nasce a Napoli in quel periodo magico.

Con l'ingresso del decennio successivo il suo successo si amplifica. Incide: TAMBURO (1982), IL GRANDE ESPLORATORE (1984, che contiene *Kalimba de Luna*), AS TU ÀS (1985), L'OMBRA NERA DEL VESUVIO (1986), TONY ESPOSITO (1987), IL VILLAGGIO GLOBALE (1990), CAMBIAMO MUSICA (1993), TROPICO (1996), VIAGGIO TRIBALE (2003), SENTIRAI (2011), TAM TAM BRASS (2013, in cui appare l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia), KOSTABEAT! (2014, insieme a Mark Kostabi).

Ancora oggi è piuttosto attivo, non solo a livello concertistico. L'antica collaborazione con gli Opus Avantra, nata negli anni 70 per il loro album di debutto, è ripresa nel 2019 con l'album ROSA ROSAE e proseguita nel 2022 con LOUCOS N. 5.

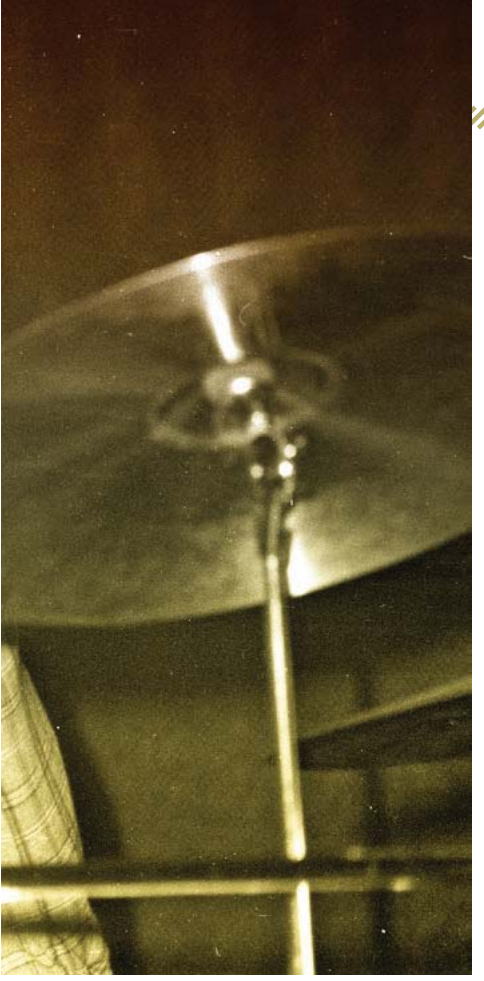
Il rosso fuoco che accende la musica...

Tony quando parla dell'esperienza che lo ha portato all'incisione del suo primo album parte per un vero e proprio viaggio, che profuma inevitabilmente di tanta musica e degli uomini con cui l'ha vissuta: l'album è stato per la maggior parte creato in sala di registrazione, nato dal rapporto d'interazione con i musicisti. Ero sempre stato affascinato dal fatto che **Miles Davis** componeva i suoi dischi, non quelli be bop, improvvisando per ore in lunghe sedute con la sua band. In seguito di notte e da solo tagliava e cuciva, così da formare composizioni organiche ma ricche di spontaneità, lasciando gli uomini della musica liberi di tirare fuori le proprie verità. Così feci io per la maggior parte delle composizioni. Tutto il mio mondo espresso come un viaggio unico, specialmente nella lunga title-track.

Le canzoni secondo Tony

Rosso napoletano – Avevo in mente un quadro impressionista, proba-

Da sinistra: ROSSO NAPOLETANO/ TONI ESPOSITO, PROCESSIONE SUL MARE, GENTE DISTRATTA, LA BANDA DEL SOLE e TAMBURO.



TONI ESPOSITO / ROSSO NAPOLETANO

Dicembre 1974 – Numero Uno DZSLN 55677
Produzione: **Renato Marengo**
Coproduzione: **Maria Laura Giulietti**
Tecnico del suono: **Giorgio Loviscek**
Studio di registrazione: **Chantalain Studio di Bobby Solo**, Roma
Copertina e foto: **Umberto Telesco**
Grafica: **Piero De Silvestro**

Lato A

Rosso napoletano	18:08

Lato B

Danza dei bottoni	7:03
Il venditore di elastici	5:11
Breakfast	1:37
L'eroe di plastica	3:48

- **Toni Esposito**: voce, batteria, percussioni, battito di mani, bonghi, cucchiai, campanaccio, timpani, piatti, tamburello, nacchere, lastra, legnetti
- **Mark Harris**: pianoforte, Fender Rhodes
- **Gigi De Rienzo**: chitarra acustica, cori, chitarra elettrica, steel guitar, charango, basso
- **Robert Fix**: sassofono soprano e contralto, battito di mani
  Bruno Limone: basso
- **Paul Buckmaster**: sintetizzatori, piano, Fender Rhodes
  Edoardo Bennato: voce intro in *Rosso napoletano* e *Breakfast*.

bilmente per i miei studi all'Accademia d'arte, con sfumature di paesaggi e voci indistinguibili. Avevo solo un provino su una cassetta audio e Paul Buckmaster disse che era la musica più vicina a lui, la sentiva proprio sua a livello spirituale.

Danza dei bottoni – Non si tratta di un assolo di tamburi, però ha un giro musicale dove il tamburo si esprime come una voce narrante.

Il venditore di elastici – Il brano è un voluto riferimento al funk dei miei inizi e omaggio a uno dei miei artisti preferiti, il nigeriano Fela Kuti. Oggi è considerato oggetto di culto da parte dei dj inglesi.

Breakfast – Io e Robert Fix, proveniente dall'esperienza coi Saint Just di Jenny Sorrenti, giocavamo in una pausa dell'incisione e abbiamo lasciato andare il nastro per registrare. Solo dopo che abbiamo ascoltato il risultato ci siamo convinti a trasformarlo in un brano vero e proprio. Poco più di un minuto ma con il ritmo della giusta energia. Proprio vero che le cose naturali hanno una marcia in più.

L'eroe di plastica – È nato dopo una lunga discussione con i musicisti sul significato di stella della musica. Per questo abbiamo quasi litigato e per riconciliarci abbiamo improvvisato più del solito.

I musicisti di ROSSO NAPOLETANO

Nonostante alcune inevitabili tensioni ancora oggi li considero i migliori musicisti possibili per questo lavoro: hanno saputo interpretare anche quelle idee che apparivano confuse. In realtà un po' confuse lo erano davvero, visto che cercavamo d'imprimere nella musica qualcosa che non avevamo mai sperimentato. Paul Buckmaster? Ero onorato che un musicista come Paul si fosse entusiasmato al mio progetto. Lui, che aveva lavorato con Miles Davis, Elton John, David Bowie e Shawn Phillips, aveva voluto collaborare. In questo modo io capii che c'era qualcosa di profondo e personale nei provini che aveva ascoltato, altrimenti non avrebbe mai accettato. Stare insieme allo Chantalan Studio, di proprietà di Bobby Solo, è stato davvero entusiasmante e non mi sono neanche accorto di averci passato almeno due settimane nel 1974.

Tony e Paola, la sua prima moglie.

Chantalain Studio

La sala di registrazione era spaziosa e potevo lasciare tutte le mie percussioni senza dover sempre toglierle di mezzo. Molti strumenti li ho trovati in studio, come la batteria o i timpani, naturalmente non le mie cose personali, tipo le padelle o i tubi di metallo. Per promuovere l'album in concerto ho poi cercato di portarle anche in giro per l'Italia, allestendo una sorta di scenografia sonora molto efficace. La gente era sempre calorosa nella risposta alla nostra musica. Quando sbagliavamo qualcosa durante la registrazione avevamo l'abitudine di risuonare tutto dall'inizio, perché io volevo una session organica, non il frutto di esecuzioni un po' finte. Ovviamente io avrei rifatto tutto daccapo, meno male che me lo hanno impedito. Infatti oggi sono ancora contento del risultato ottenuto, non cambierei nulla, ma, probabilmente, ne sarei contento ugualmente se ci avessi rimesso mano: sono fatto così. La musica dell'album, a tratti molto matura, è lo specchio di quell'epoca e di quella gioventù.

Come comporre

Paolo Carnelli scrive su «Speciale Prog Italia» (dicembre 2014): La prima cosa di cui tengo conto è l'immagine. Il punto di contatto tra me e la vita che mi circonda è appunto l'immagine attraverso cui la vita si manifesta ai miei sensi. Immediatamente questa si tramuta dentro di me in un ritmo: riprodurre ritmicamente l'immagine che più mi ha colpito è dunque la prima fase della mia composizione. Dopo innesto le armonie (accenni di arie popolari, voci, suoni) per completare la visualizzazione so-

Sopra: Tony con, da sinistra, Bob Fix, Roberto De Simone e Nunzio Areni. A destra: insieme a Tullio De Piscopo.

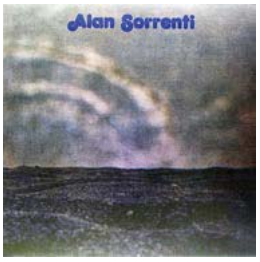
nora. A questo punto intervengo in essa, percuotendo, rompendo, spezzando e ricomponendo le linee sonore. Percuotere, produrre ritmo, significa per me toccare la vita ed estrarne l'energia.

Il ritmo nel destino

Negli anni 60 suonavo nei locali vicino al porto di Napoli, posti frequentati principalmente da marinai americani. In quel periodo il porto della mia città sembrava quello di New York. I negozi avevano insegne in inglese, c'erano nightclub equivoci e portaerei americane attraccate. Io e il mio gruppo suonavamo un repertorio adatto a quel tipo di pubblico, che spesso richiedeva gli standard jazz oppure brani di Otis Redding e Frank Sinatra, dunque la mia formazione è stata jazz, rhythm and blues e funk. Crescendo mi è arrivato il rock, la psichedelia insieme a Miles Davis, Fela Kuti e l'afro beat, la nostra musica popolare con Eugenio Bennato e la Nuova Compagnia di Canto Popolare. Quindi sono andato parallelamente alla ricerca delle nostre radici e dell'Africa.

Tony e Jenny

Ricorda Jenny Sorrenti: Tony ha suonato nel 1973 le percussioni su SAINT JUST. L'ho conosciuto perché era diventato amico di mio fratello Alan; in fondo in quel periodo facevamo tutti parte di una sorta di comitiva della musica. Tutto girava intorno a noi ed era naturale scambiarci i musicisti ogni tanto. Spesso ci riunivamo nelle case e, anche se ci conoscevamo appena, nascevano creative jam session, anche per provare brani che finivano nel disco di qualcuno di noi. Questo capitava in una Napoli dove era in atto una forte rivoluzione culturale, musicale e umana. In seguito Tony ha abitato a Roma a Trastevere, dove c'era anche Alan, mentre io risiedevo a Monteverde: in qualche modo tutti vicini e disponibili a suonare insieme, pronti a intraprendere percorsi personali interessanti, dove ognuno raccontava la sua storia, come appunto fece lui in ROSSO NAPOLETANO. Nel nostro omonimo album ha suonato a modo suo: quasi una improvvisazione in studio, molto spontanea e non preparata, giusto il minimo ragionamento su cosa fare. Ma, forse, era proprio questa spontaneità la sua bellezza. Tony era un ragazzo biondo che si avvicinava alla musica con grande naturalezza: simpatico, comunicativo, disponibile e gentile. Nei concerti in duo lui e Alan s'integravano benissimo. Mi piaceva quel suo modo di accompagnare con grande fantasia. Lui non pensava solo a portare il tempo ma lo arricchiva di colori nuovi e seguiva amorevolmente la voce di Alan, dove i voli erano decisamente legati al folk e alla psichedelia. Il suo modo non ortodosso di "affrontare" la batteria lo distingueva dagli altri, come la ricerca dei suoni strani e il non andare solo a tempo lo rendevano più un percussionista che un batterista rock, sia pure progressivo.



Dall'alto: i primi due album di Alan Sorrenti, LA VALLE DEI TEMPLI del Perigeo e l'omonimo esordio dei Saint Just.

«Il mio nome era il titolo iniziale, però, vista l'importanza di Rosso Napoletano non poteva che intitolarsi così»

Tony Esposito

Tony e Renato

Renato Marengo è quasi sinonimo di Naples Power, scena iniziata nei primi anni 70. Produttore e giornalista, ha lavorato con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, Opus Avantra, Tony Esposito ecc.
Le parole di Renato: Per ROSSO NAPOLETANO ho chiesto la collaborazione di uno dei più grandi musicisti, arrangiatori e produttori inglesi, **Paul Buckmaster**. L'ho "beccato" perché frequentava Positano con Alan e Jenny Sorrenti, Mark Harris, Shawn Phillips e il giro di artisti angloamericani della cosiddetta "West Costiera". Sua madre, Ermenegilda Maltese, era una pianista napoletana e lui aveva studiato violoncello al Conservatorio San Pietro a Majella, lo stesso dove la madre si era diplomata, e poi con Roberto De Simone. A quei

Progstory

1972/1973
Tony supporta i concerti di Alan Sorrenti, prima in duo, poi con una band, che comprende anche Toni Marcus al violino, Roberto Ciotti alla chitarra (prima inusualmente al basso), Francis Monkman alle tastiere e David Jackson al sax e al flauto.

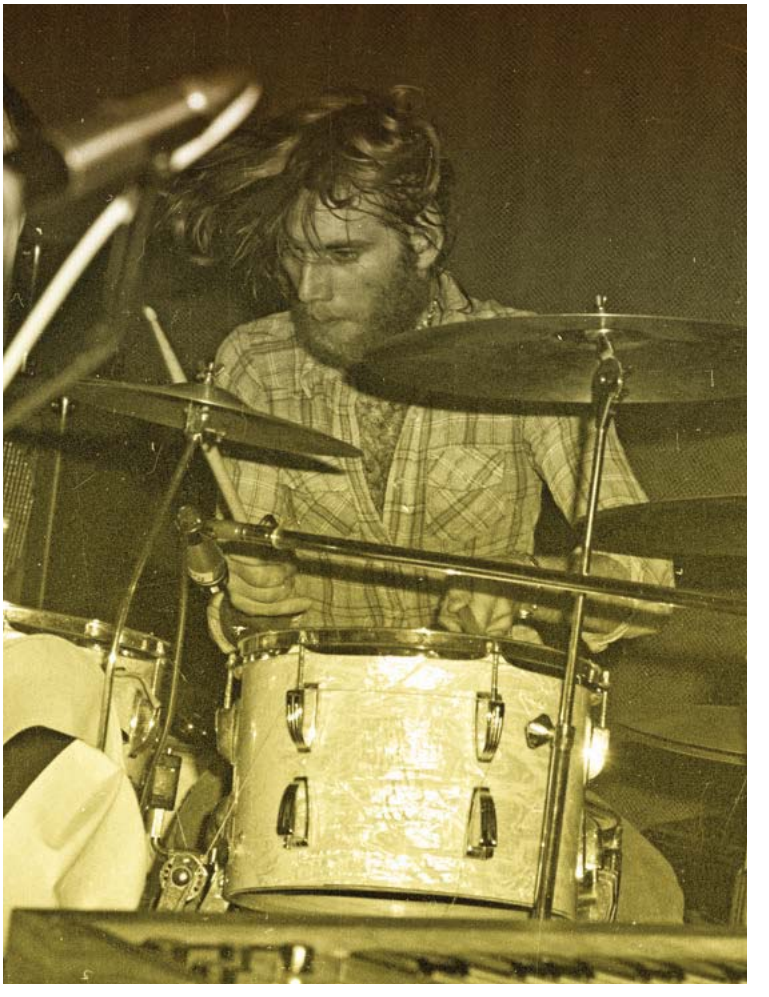
1974
Primavera: comincia a registrare ROSSO NAPOLETANO allo Chantalain studio di Roma.
Novembre: prima che sia uscito l'album di esordio inizia a incidere PROCESSIONE SUL MARE al Mulino di Milano, studio proprietà di Lucio Battisti e Mogol. Lucio, allora discografico di Esposito con la Numero Uno, sta ultimando ANIMA LATINA (dove Tony aggiunge un bonghetto all'ultimo istante, anche se la storia è controversa). Antonio Coni, ex RCA Italiana e direttore della Numero Uno, ha a disposizione un monte ore notevole per registrare il secondo album dell'artista napoletano. L'inaspettata disponibilità si deve alla notevole aspettativa di successo intorno a Tony, potenziale stella del nuovo rock. Dicembre: la Numero Uno pubblica ROSSO NAPOLETANO.

1975
Maggio: esce il 45 giri *Danza dei bottoni* / *L'eroe di plastica*. Viene registrato dal vivo a Roma l'album doppio TRIANON '75 – DOMENICA MUSICA, in una rassegna organizzata da Vincenzo Micocci, anima dell'etichetta IT. Partecipano Perigeo, Antonello Venditti, Lucio Dalla, Pierrot Lunaire, Francesco De Gregori, Paolo Conte. Tony è presente con una versione tirata della suite *Rosso napoletano*, eseguita con la band del secondo 33 giri: Gigi De Rienzo basso, Napoli Centrale, Musicanova), Francesco Bruno (chitarra), Stefano Sabatini (tastiere, Kaleidon, Samadhi) e Bob Fix (sassofono).
Settembre: domenica 21, partecipa con successo al Festival di Licola, località balneare vicino Napoli, organizzato da Lotta Continua, Avanguardia Operaia e Il Manifesto.

1976
Primavera: esce PROCESSIONE SUL MARE.
26/29 giugno: VI festa del proletariato giovanile al Parco Lambro di Milano. Il festival viene registrato per *Lambro*, dove Tony appare con *L'alba nei quartieri*, contenuta nel secondo album.

1977
GENTE DISTRATTA, ultimo lavoro con la Numero Uno, riceve il Premio Critica Italiana della Musica.

tempi gli artisti entravano in sala e registravano spesso senza prove o una nota preparata. Praticamente inventavano il disco in studio con 25/30 giorni messi a disposizione dall'allora ricca industria discografica: prove, tentativi, contro prove e registrazioni incluse. Paul è atterrato all'aeroporto romano di Fiumicino con pochi giorni a disposizione per lavorare, perciò si è fiondato subito allo Chantalain: Tony gli era molto simpatico e ne apprezzava la creatività. Ha chiesto come doveva intervenire e Tony, abituato a improvvisare, a colorare le sue composizioni con moltissimi oggetti, strumenti vari a percussione e sonagli, oltre alla batteria, gli ha spiegato cosa voleva da lui. Paul è stato molto disponibile, incuriosito e affascinato dalla situazione artistica, tanto che ha voluto solo 1.000.000 di lire come rimborso spese; quindi ha proposto di mettersi al Fender Rhodes e di eseguire un lungo intervento senza interrogarsi su cosa registrare. Chiede a Tony di mettersi al rullante e di suonare una sorta di base da mandargli in cuffia… un tempo costante su cui avrebbe suonato una melodia in linea con le richieste di Tony. Dopo numerosi tentativi Paul non si sentiva a suo agio con i tempi incisi da Tony, troppo abituato a improvvisare. Prova un giorno intero a cercare un tempo (che aveva solo lui nel cervello, ovviamente) al metronomo. Ne trova uno che si avvicina alla sua idea… ma non va bene neanche quello. Il giorno dopo torna in studio e dice: "HO TROVATO il sistema per risolvere la situazione". Davanti a un microfono inizia a schioccare pollice e indice della mano destra. E lo fa per 20 minuti di seguito, più preciso del metronomo e col tempo che aveva in testa sin dall'inizio. Non sbaglia uno schiocco. Quindi lo registra e lo fa mandare in cuffia a lui e a Tony, che si mette alla batteria, svisando e improvvisando come vuole, ma sul tempo scandito dalle dita di Paul. Così nasce quella meraviglia di brano che è *Rosso napoletano*, duetto tra tastiera e batteria con aggiunta di

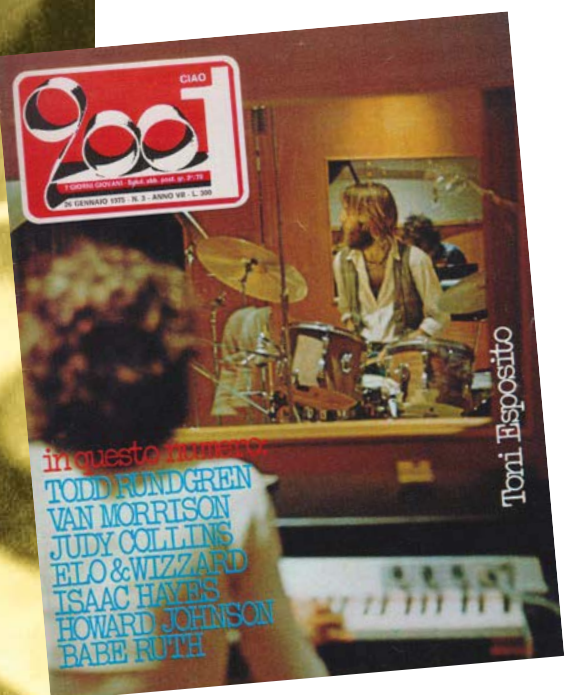


Tony nel tour 1973 con Alan Sorrenti (Roma). Sopra: «Ciao 2001» (aprile 1976)..

suoni diversissimi, compresi sonagli e bamboline, che diventerà famoso. Raramente ho visto due artisti in sintonia come loro due. Tony ha dato un paio di versioni riguardo la scelta del titolo. La prima: "Sono nato a Posillipo in via Manzoni. La mia finestra affacciava su Bagnoli, allora c'era l'Italsider in funzione e a mezzanotte il cielo si tingeva di rosso fuoco per la colata dell'acciaio incandescente. Quella visione mi ha sempre affascinato e il colore acceso che dipingeva il cielo di Posillipo e il mare di Bagnoli mi ha ispirato questo album". La seconda: "Napoli sta cambiando. Non c'è più Achille Lauro, il saccheggio della città di cui parla il regista Francesco Rosi nel film *Le mani sulla città* (1963). C'è il sindaco Valenzi del PCI con tante speranze per il nostro popolo. Pensando a Napoli, diventata finalmente rossa, ho composto ROSSO NAPOLETANO". Due buone ragioni!

Tony e Lucio Battisti

Nell'autunno 1974 conosce Battisti al Mulino, dove lui deve incidere PROCESSIONE SUL MARE e l'altro missare tra mille dubbi ANIMA LATINA. Finisce che Esposito rivaluta l'artista di Poggio Bustone, come racconta nel libro di Renato Marengo, *Le parole di Lucio*: Non avevo mai avuto nessun tipo d'interesse per Battisti prima di conoscerlo. Lo consideravo un cantante di musica leggera, poco colto, poco preparato musicalmente, assolutamente disimpegnato e non partecipe dei problemi dei comuni esseri umani, né dei colleghi musicisti. I



giorni al Mulino mi fecero cambiare idea. Scoprii che ascoltava grandi artisti internazionali, tra cui Commodores, James Brown, Earth Wind & Fire. Anche se al Mulino mi veniva sonno presto perché non c'era molto da fare, mi è capitato di chiacchierare con Battisti, di ascoltare alcuni suoi brani assieme a Renato. Gli feci sentire qualcosa da ROSSO NAPOLETANO, che non era ancora uscito, e lui, nonostante fosse piuttosto egocentrico, fu disponibile. Mi disse che in alcuni miei pezzi sentiva "la ruota". Usò questo bel termine, che solo chi fa musica conosce, per indicare la capacità ipnotica che possono avere alcuni brani con l'andamento circolare del ritmo. Aggiunse che questa mia capacità si avvertiva ma non ero riuscito a tirarla fuori in tutto il disco. Fui felice di questa osservazione-consiglio, ma soprattutto mi sentii orgoglioso del fatto che Battisti, cantante con la C maiuscola, ma anche, e lo stavo scoprendo, ottimo arrangiatore, stesse parlando di un lavoro strumentale. Fu in quel momento che la mia opinione su di lui cambiò. Battisti si stava rivelando prevalentemente un musicista. Era diventato cantante solo per ragioni commerciali. Mi disse che considerava i testi delle canzoni come una concessione al pubblico: "La musica dice tutto da sola". Battisti era certamente un uomo introverso, ma se ben stimolato, se coinvolto, parlava: eccome se parlava. Raccontava il suo viaggio in Sudamerica e ci teneva a dimostrare che aveva vissuto anche al di fuori del suo essere Lucio Battisti. Ebbi l'impressione che in quei giorni lui trovasse in noi – con Renato, con me e con alcuni musicisti del mio gruppo come Gigi De Rienzo – le persone giuste con cui sfogarsi. Aveva un grandissimo bisogno di parlare di musica, della sua musica, di confrontarsi con chi capiva la sua lingua. Sentivo, inoltre, che dietro i suoi racconti nascondeva la voglia di dire: "Sono un musicista e nessuno mi conosce davvero in questa veste. Sono come voi". Spesso ho pensato che il suo desiderio più segreto fosse proprio quello di fare un disco strumentale, di abbandonare la carriera del cantante per concentrarsi solo sulla composizione. E questa mia idea è confermata dal fatto che ANIMA LATINA si rivelerà poi ricco di parti strumentali. Durante i giorni del Mulino Lucio maturò anche la convinzione che l'incontro con me e Renato avesse condizionato il suo disco, non tanto per aver ascoltato la nostra musica, quanto per l'opportunità del confronto. In questo scambio però c'era reciprocità. Ricordo che anche Renato aveva cominciato, in qualche modo, a essere coinvolto da Battisti. La notte parlava con lui e la mattina mi stimolava nella registrazione, forse anche in base a qualche consiglio carpito a Lucio.

Sotto: Alan Sorrenti e la band messa in piedi per il tour 1973 (Roma).
A sinistra: «Ciao 2001» del 26 gennaio 1975 e Tony mentre suona le sue "padelle".

«Toni o Tony? Sin da bambino mi sono sentito Tony, però la distrazione di chi si occupava delle copertine ha portato alla scrittura di Toni per tutti gli anni 70»

Tony Esposito

Una goccia di splendore è il titolo di un libro su **Fabrizio De André**, interessante come tutti i volumi editi per la collana Lizard della Rizzoli. **Guido Harari** ha curato, con il patrocinio della Fondazione De André, la versione 2022 di questa autobiografia per parole e immagini, edita originariamente nel 2007.

Uomo fuori Sanema

Testo: **Guido Harari**

Fabrizio tace da più di vent'anni, lasciandoci senza guida, senza padre, senza fratello, senza amico, senza "medico dello spirito". Eppure, non solo nel corso della lunga preparazione di questo libro, ma anche in tutti gli eventi a lui dedicati dopo la sua scomparsa – dalla grande mostra multimediale di Palazzo Ducale, a Genova, alle tante "cantate anarchiche" spuntate spontaneamente in tutta Italia – Fabrizio è ancora ovunque, ogni volta che si torna a parlare di umanità di scarto, di declino civile, di caduta verticale dell'etica in una società assuefatta all'ipertrofia delle sue disuguaglianze. In questa società, le sue parole, al pari dei versi delle sue canzoni, pesano ancora, anche se raccontano di ideali e valori sempre più calpestati, sempre meno condivisi. Ma le canzoni non cambiano il mondo: tutt'al più, come diceva lui, possono sensibilizzare la gente e sollecitare una presa di coscienza collettiva, che però non può mai prescindere da una presa di coscienza individuale. Anche se molto è già stato detto e scritto, fortissimo rimane il desiderio di poter riascoltare la sua voce e raccontare la sua vita, la nostra vita. Se si dovesse aggiungere un nuovo verso a *Il suonatore Jones* forse sarebbe: "Se un giorno il mondo canterà le tue canzoni, tutti vorranno sapere chi sei". Così è nata l'idea di questa "autobiografia" in prima persona: perché "chi sarà a raccontare, sarà chi sarà, sarà chi rimane". Ogni guerra è una perdita: soprattutto una perdita dell'intelligenza. Fabrizio ha potuto solo affacciarsi al nuovo millennio, ma il suo sguardo lirico, epico, compassionevole ha saputo cogliere lontano: aiutando a posare gli occhi e lo spirito sull'inguardabile, sollecitando pensieri e azioni, prendendo sempre e comunque posizione, senza mai esprimere giudizi. Servirebbero più artisti come lui, con dubbi e domande, con cultura e lucidità, impermeabili al massacro dei media e della politica, agli assoluti preconfezionati. Per dirla con Michele Serra, aveva fatto anche lui di "una ricercata solitudine la cifra della sua inconfondibilità artistica e umana. Probabilmente la lamentata assenza di nuovi "maestri" dipende, in parte, anche dalla mancanza di nuove e grandi solitudini". Questo libro intende consegnare a tutti la personalissima "goccia di splendore" di Fabrizio, perché, insieme alle sue canzoni, nulla di lui vada perduto, e la sua esperienza continui a vivere nel presente. La memoria di Fabrizio da anni vive grazie alla Fondazione che porta il suo nome, voluta dalla moglie Dori. L'immane opera di catalogazione, portata avanti dal Centro Studi Fabrizio De André della Facoltà di Lettere dell'Università di Siena, ha rivelato documenti inediti sempre più numerosi, che concorrono a una visione sempre più completa e articolata della sua vicenda umana e artistica. Valeva la pena tentare un ritratto "definitivo" di Fabrizio anche alla luce di questi materiali, corredandoli di un ricco *corpus* fotografico in cui, a immagini ormai storiche, si sono affiancate fotografie di gran lunga meno note. Ripassare i suoi appunti personali, rileggere quarant'anni di interviste, esplorare le varie stesure di questa o quella canzone è stato, ancora una volta, un'esperienza molto intima. È stato come poter ascoltare di nuovo, affascinati, il ticchettio della sua intelligenza e sperare di colmare in qualche modo l'assenza fisica, mentre altre, più pressanti domande si soffocavano in gola. Con un montaggio di stile cut-up, sono stati accostati tra loro anche testi di epoche diverse. Il lettore perdonerà alcune inevitabili distonie del racconto, che accrescono semmai il piacere di rincorrere il pensiero di Fabrizio fin nelle pieghe stesse del suo processo creativo, in una fuga di piani prospettici, come trasportati da una diabolica macchina del tempo. Si è così voluta aprire una finestra sull'infaticabile lavoro di cesello e di distillazione delle parole, e sulla memoria come progetto di definizione del proprio mondo interiore: un accumulo di passioni e di ricordi, custoditi come gli amuleti di uno sciamano. Fabrizio è stato, e rimane, il nostro sciamano, ma la cura è e sarà sempre e solo dentro di noi, nella nostra coscienza assopita: basterà solo risvegliarla, una volta per tutte. Se lo vorremo.

> *«Andare in tour con un gruppo rock mi spaventava. La PFM risolse il problema, dandomi una formidabile spinta verso il futuro»*
> Fabrizio De André

GUIDO HARARI

Una delle foto più iconiche del tour con la PFM, che è diventata la copertina del Dvd IL CONCERTO RITROVATO (2020).

La PFM e altre storie

Guido Harari ha incluso nel libro le parole di Fabrizio, riprese da vari addetti ai lavori. Di seguito la parte della storia con la Premiata Forneria Marconi, inclusa nel capitolo "Münchhausen di Gallura 1978-1979". Alla fine di ogni sezione c'è una sigla che corrisponde all'autore, nel box (qui a destra) ci sono i nomi e le fonti originali.

L'idea di un tour con un gruppo rock sulle prime mi spaventò, temevo di fare la figura dei cavoli a merenda. Ma il rischio ha sempre il suo fascino, forse in una vita precedente ero un pirata e così una parte di me mi diceva di accettare: proprio per i suoi rischi, quel tour poteva risolversi in una grande avventura. In più ero tormentato da interrogativi sul mio ruolo, sul mio lavoro, sull'assenza di nuove motivazioni. E la **PFM** mi risolse il problema, dandomi una formidabile spinta verso il futuro. Molti di quegli arrangiamenti li ho mantenuti nei tour successivi, perché hanno dato alla mia musica un volto nuovo e vivace. *Il pescatore* ad esempio era nato come una specie di dixieland, ma con la PFM è diventato quasi un pezzo rock. E tale è rimasto, nelle versioni che ne ho fatto da allora in poi. ***cgrsp***

Quello tra me e la PFM è stato il primo esempio di collaborazione, non soltanto spettacolare e tanto meno commerciale, tra due modi completamente diversi di concepire ed eseguire le canzoni. Negli arrangiamenti il tarantellismo di *Bocca di rosa* è anche sottolineato dai riferimenti culturali alti di origine rossiniana. Basti pensare ai commenti chitarristici in sedicesimi di **Franco Mussida** o al crescendo orchestrale della parte non cantata. L'arrangiamento, con le sue sottolineature ironiche e la sua compattezza strumentale resta, a mio modo di vedere, uno dei migliori della PFM. Nel *Giudice* poi va sottolineato il funambolismo fisarmonicistico di **Flavio Premoli**, si può dire che sia nato con la fisarmonica in mano, un bambino prodigio che già a dodici anni vinceva ogni genere di premi. ***01rc***

Ho sempre avuto la fortuna di lavorare con musicisti di alto, a volte altissimo livello, e tutti mi hanno dato moltissimo. Probabilmente, a voler giudicare obiettivamente, ho preso più di quello che ho dato. O mettiamola così: ai miei musicisti ho sempre chiesto parecchio, a tutti, e ne ho ricevuto ancora di più. Non credo, quindi, di essere ingeneroso verso tutti gli altri se dico che quella con la PFM è stata un'esperienza irripetibile: non si trattava soltanto di un'accolita di ottimi musicisti riuniti per l'occasione, ma di un gruppo affiatato, abituato a suonare insieme, con una grande carriera d'autori e di esecutori, e con una storia importante, che ha modificato il corso della musica italiana. Ecco, un giorno hanno preso tutto questo e l'hanno messo al mio servizio. ***cgrsp***

La PFM era venuta a Nuoro per uno spettacolo e io ero fra il pubblico. Alla fine della serata ci siamo ritrovati ed è nata, appunto da loro, l'idea di riproporre le mie vecchie canzoni con un nuovo arrangiamento. Anche se non mi va di essere riesumato, mi pareva che la reinterpretazione musicale di questi vecchi motivi andasse tentata. Il mio primo incontro con loro risale al 1966. Ero andato a Milano per incidere LA BUONA NOVELLA e ho incontrato questi ragazzi, che allora si chiamavano **I**

Cgrsp: Cesare G. Romana, *Smisurate preghiere*, Arcana 2005.
01rc: Roberto Cappelli: *Fabrizio De André. Laudate Hominem*, «Mucchio selvaggio», primavera 2001.
79rd: Rosaria Dall'Argine, *Un personaggio da riscoprire: Fabrizio De André*, «Parma Mese», febbraio 1979.
79gh: Guido Harari, *Davanti ai giovanissimi temo di essere un vecchio trombone*, «Linea Uomo», giugno 1979.
79fda: Intervista radiofonica, Roma 1979.
79sab: *De André: C'è il grande bisogno di un padre*, «Il Sabato», 7/7/1979.
79ms: Mario Spezi, *De André al Tenda con la Marconi: un piacevole cocktail*, «La Nazione», 14/1/1979.

Da sinistra: Flavio Premoli, Lucio "Violino" Fabbri, Franco Mussida, Roberto Colombo, Fabrizio, Franz Di Cioccio e Patrick Djivas (Firenze, 1979).

GUIDO HARARI

Quelli: di qui è iniziato il nostro lavoro insieme. *79rd*

L'idea è stata di **Franz Di Cioccio** e io mi sono lasciato trascinare. Anche perché avevo l'impressione che certe mie canzoni, per me eccellenti, cominciassero comunque a puzzare di cadavere. *79ms*

Se ci si affeziona al passato si finisce per dimenticarsi di essere vivi, ci si aggrappa cioè a un ruolo che ormai non ha più ragione di esistere. Anche a rischio, e io non credo di correrlo, di essere prevaricato in questo concerto dall'apporto musicale della PFM, penso che questa sia indubbiamente un'esperienza positiva. *79rd*

Senz'altro ci sono stati rapporti umani paritetici poiché la PFM ha arrangiato tutti i pezzi stimolandomi a rimettermi a creare per non morire. Il problema di fronte al quale mi sono trovato è stato quello o di conservarmi come mito (in tal caso avrei potuto fare a meno di suonare in pubblico, sempre) o di spremermi in qualche modo sino all'ultima goccia. Così è stato, seppure devo ammettere di essermi lasciato un po' condizionare dalle attese del pubblico. *79gh*

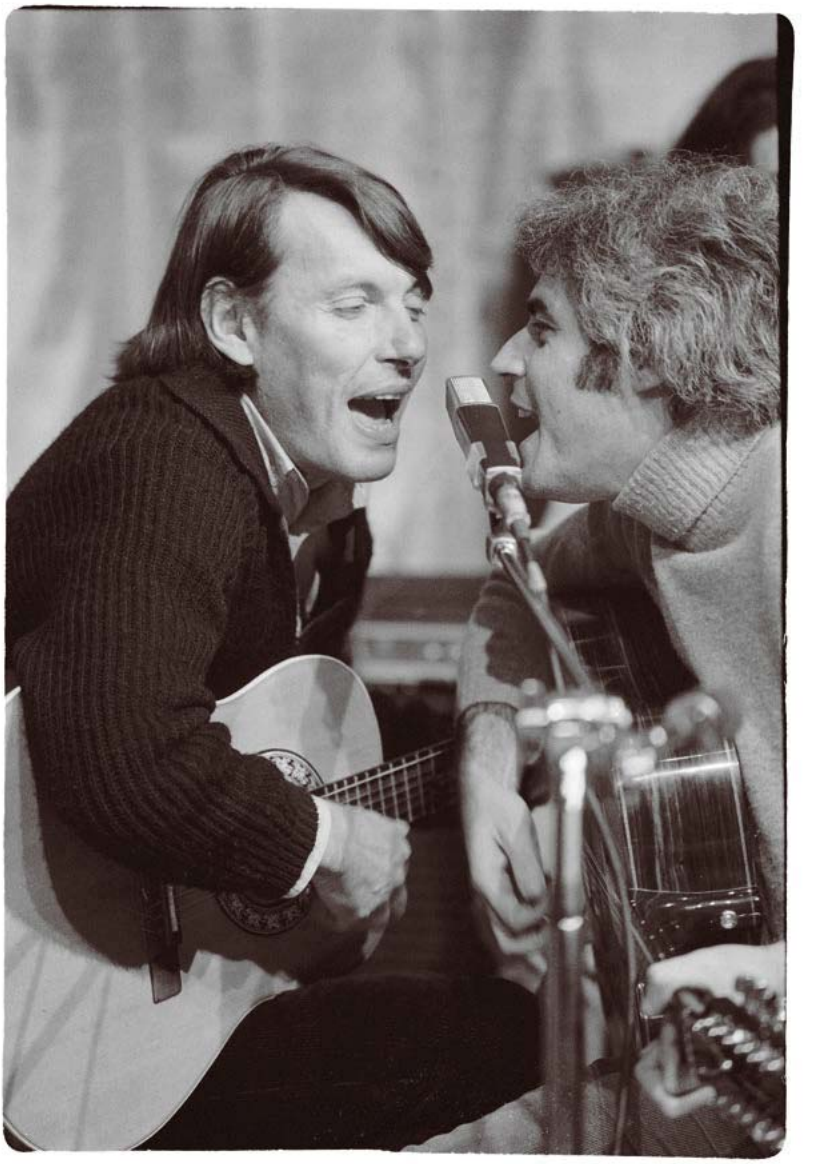
Penso che la contestazione vada provata: è un'esperienza anche quella a cui non ti devi sottrarre. Io, ad esempio, in quest'ultima tournée, non parlo molto col pubblico durante lo spettacolo. Questo forse crea dei vuoti nella serata, ma piuttosto di trascinarmi dietro alcune battute ripetute ogni sera, battute che il pubblico vorrebbe forse sentire e con le quali tu non riusciresti a farti conoscere come persona, preferisco soltanto cantare. Questo atteggiamento può essere rischioso, provocare un rifiuto del pubblico nei miei confronti, ma del resto mi sembra il più vero e il più serio da parte mia. Quello che mi interessa è cantare e manifestare così quello che in questo momento ho dentro. *79rd*

Forse ho sbagliato io a Roma a non aizzare il pubblico vero contro quei centocinquanta che invece erano venuti a far casino. Invece ho detto che forse avevano ragione di farlo. Questa ragione speravo che me la spiegassero, ma neanche dopo lo spettacolo, quando sono sceso in platea, ci sono riusciti. Sembravano dei ragazzini, avrebbero potuto tirare palle di neve, forse erano pagati da qualcuno. Più che chiedere, direi che affermavano delle boutades tipo buffone e borghese perché ho suonato alla Bussola. Io ancora adesso sono contento di esserci andato, perché ne ho ricavato diversi soldi che poi mi sono sputtanato facendo concerti gratis per ideologie che mi sono più vicine. Lo rifarei se mi garantissero due milioni e mezzo netti. Si va in giro perché si ha bisogno di soldi: mica lo facciamo gratis questo mestiere, per divertire la gente perché siamo buffoni di natura. Se farò un altro disco? Sono finalmente nelle condizioni di spirito e materiali per dire che, se proprio mi andrà di fare ancora un disco, lo farò. Sennò, senza il materiale adatto, potrò anche farne a meno. Non mi va di essere legato a un mestiere che può naufragare nel giro di una settimana se c'è solo un quindicesimo di pubblico prezzolato per farti casino, per dire che in ogni caso sei uno che sul palcoscenico non deve starci, che certe cose non le devi dire perché non sei qualificato a dirle. È un mestiere troppo aleatorio per chi come me ha trentotto anni e più di una famiglia. Preferisco fare l'agricoltore. *79fda*

Prima del concerto Fabrizio riflette...

GUIDO HARARI

STORIA DI UN IMPIEGATO è un lavoro superato, un'analisi di una società che era in divenire e che invece ora è di nuovo statica. Non era il caso di riproporre un disco del genere in questo tour con la PFM. È più produttiva *Bocca di rosa* alla fin dei conti, non così politicizzata come *Il bombarolo*, per spiegare certi problemi. Siamo ancora in un clima da *Bocca di rosa*. Ora, il cantautore non è né un filosofo né un sociologo. Non si può ancora pretendere, come fa una certa ala della sinistra, che gli intellettuali siano sempre quelli che portano avanti certi discorsi prima degli altri. I discorsi li portano avanti le masse, l'abbiamo capito tutti da un po' di tempo. S'è realizzato STORIA DI UN IMPIEGATO perché in quel momento una certa parte di persone, con la faccia spaccata e il naso rotto, ci aveva spiegato che certe cose non andavano bene, e venivano a raccontarle a noi, che eravamo pur sempre seduti a un tavolino, e noi le abbiamo scritte. Oggi credo che, per fuggire da questo tipo di realtà, che ci è scomoda, ci sia più comodo il sogno che non lo scontro diretto, o l'interpretazione dello stesso. *79fda*



Fabrizio e Franco Mussida durante le prove.

RANUCCIO BASTONI

L'ho personalmente verificato durante l'ultimo tour. In un momento di crisi, in una realtà in cui è scomparsa la figura del padre, i giovani tentano di ricostruirla con il gruppo: il gruppo sta sostituendo la figura del padre. La musica diverte, ma è soprattutto un motivo per stare insieme. Il boom della discoteca è invece più legato a un fatto di costume, di successo pubblicitario. È un ritrovo per intrupparsi, è una riverenza al frastuono. Qui viene annullata l'antica necessità di avere un dialogo, di comunicare. Infine c'è un fatto ginnastico: ballare è liberatorio perché scarica i nervi. Apparentemente le problematiche della mia e delle altre generazioni sembrerebbero differenti da quelle contemporanee, ma direi che restano al fondo identiche. Diverso è solo il modo di affrontarle. Non è scomparsa la difficoltà di individuare il Dio buono e il Dio giusto come accade nella mia canzone *Il pescatore* o in *Bocca di rosa*.
Riempiti gli occhi, superato il fatto di moda, restano il desiderio e la volontà di pensare al problema di domani e di dopodomani. L'attenzione verso i cantautori è un po' il tentativo di recuperare, attraverso le nostre canzoni, un livello intellettivo, una capacità di esprimersi come persone alla ricerca di poesia, di diverso. Siamo fatti per far funzionare il nostro cervello e l'evasione non può soffocare questa necessità. Certo, la confusione e il disorientamento dilagano. Ma le problematiche, tra la mia generazione e quella dei giovani d'oggi, sono sostanzialmente le stesse. Anch'essi cercano una guida come noi l'avevamo trovata in Steinbeck o in altri autori. Questi ragazzi stanno scegliendo delle guide: tutti, almeno una volta, vengono a sentirci. Noi evidentemente possiamo dare qualcosa. Non so quanto, però. *79sab*

> *«L'idea dei concerti è stata di Franz Di Cioccio e io mi sono lasciato trascinare»*
> Fabrizio De André

Non credo di essere un professionista nel senso tecnico del termine. Ho sempre adottato come massima per la mia esperienza quella di **Majakovskij**: "Lontano da me il maledetto buonsenso". Preferisco perciò non essere un buon professionista e suonare così come sento, un giorno bene, un giorno male. Per me è vitale non fossilizzarsi su nulla e perciò nemmeno sul mio mestiere. Ciò forse deriva dal fatto che, nei primi momenti della mia carriera, non consideravo un mestiere serio quello del cantautore, non me lo lasciavano neanche considerare, data la mia estrazione sociale. Quando il mestiere comincia a funzionare da un punto di vista commerciale, tutto poi va a posto, ma ti rimane dentro l'idea che fare il cantautore sia un espediente per vivere". *79rd*

Almeno quando facevo solo dischi qualcuno mi scriveva, adesso alla fine dello spettacolo mi chiedono soltanto autografi. *78lrom* **[sic!]**

Fare il cantautore può essere tutto sommato un hobby per il fine settimana. Quello di agricoltore è invece un lavoro che ti dà più spazio, che ti consente di guardare al futuro in maniera più tranquilla. Chissà perché, ma mi sento più serio in questa mia nuova veste. Essendo un moralista, credo che il fine della canzone sia proprio di insegnare, di indicare strade e modi di comportamento da segui-

re. La morale che puoi trovare in quasi tutte le mie canzoni è l'unica cosa che mi fa credere a una certa serietà di questo mestiere. Ma quando i giovani ai quali ti indirizzi diventano troppo più giovani di te, non sei più sicuro di non essere un vecchio trombone. Hai bisogno allora di un mestiere di primaria importanza perché senti che la gente ti può abbandonare e che non stai più insegnando niente. La borghesia si può definire in modo filosofico o politico, ma in fondo cos'è? È ancora una classe? Per me è una categoria dello spirito: tutti tirano a diventare ricchi e felici, a farsi grattare la pancia da un servo. Io sono un moralista, ma rifiuto le morali borghesi o sottoproletarie. È un problema di scelta, di coscienza. Quindi la morale è per me genuina solo quando diventa un fatto individuale, non un fatto di classe. Certa parte del pubblico e della critica mi contesta di essere De André e di non esserlo. Di non essere più identificabile col mio mito. Perché? Perché sono invecchiato, e il mito dev'essere una cosa fresca, non deve concedersi distrazioni, e io me ne concedo fin troppe. Purtroppo la gente crede di aver perso una gamba se viene privata di ciò in cui crede ciecamente. Dal punto di vista della creatività, di certa prensilità intellettuale, mi sento molto invecchiato. Dal punto di vista di certo vassallaggio con poteri costituiti come la famiglia, mi sento molto più libero e giovane. L'ideale sarebbe forse diventare orfani a otto anni, senza però finire all'orfanotrofio! Tutto sommato, credo che sia meglio di prima. La perdita della capacità che hai da giovane di afferrare al volo le cose è più sopportabile della schiavitù di tipo reggimentale che ti dà la famiglia. Nei concerti c'è sempre un rapporto di tensione che dev'essere in qualche modo scaricata. La gente è troppo costretta a star seduta o ferma, quindi deve necessariamente esplodere in qualche forma di entusiasmo o di diniego. Secondo me è un rapporto falso. Credo più nel disco come mezzo di comunicazione. Comunque dischi e concerti mi servono per fare un po' di soldi, poiché non ho ancora una credibilità come agricoltore, e questa nuova attività me ne sta succhiando. Ho una sorta di complesso nei confronti della cultura "ufficiale". Ho letto tutto e non mi sento di scrivere né *Topolino* né *Alla ricerca del tempo perduto*. Esiste certo una via di mezzo, ma non l'ho mai trovata, chissà perché, o forse non l'ho mai cercata per questioni di pigrizia o di narcisismo. Mettermi a scrivere *Alla ricerca del tempo perduto* o *Furore* di Steinbeck? Poiché so di non riuscirci, o come minimo mi costerebbe una fatica indicibile, non mi ci provo neppure. Tanto più che posso vivere bene anche facendo semplicemente canzoni. *799h*

A destra: una pausa durante il tour del 1978-1979. Sotto: Fabrizio prova con la PFM prima della leggendaria tournée insieme (1978).

GUIDO HARARI

RANUCCIO BASTONI

sulla strada

A venticinque anni di distanza dal precedente ONES AND ZEROS, **Saro Cosentino** torna a guidare il suo personale dream team – Peter Hammill, Tim Bowness, Gavin Harrison, Trey Gunn, John Giblin, David Rhodes, Karen Eden, Nicola Alesini – confezionando uno degli album più riusciti del 2022: THE ROAD TO NOW.

Testo: **Paolo Carnelli**

Orientarsi all'interno del mercato discografico di oggi è diventato sempre più complicato. Dietro la cortina fumogena dei grandi nomi perennemente in sovraesposizione, o dei nuovi "talenti" spinti fino allo sfinimento, c'è un *mare magnum* di uscite in cui si celano, loro malgrado, poche perle di grande bellezza. È il caso di THE ROAD TO NOW, terzo album di Saro Cosentino in quasi trentacinque anni di carriera. In mezzo, produzione e composizione con Franco Battiato, Mino Di Martino, Morgan, Giorgio Gaber, Milva, Ivano Fossati, Radiodervish, Massimo Zamboni, Peter Gabriel, Peter Hammill, Lal Shankar, Trey Gunn, Tony Levin e tanti altri. Poi dal 2006 la composizione per il cinema e il teatro. Fortunatamente, nonostante i tanti impegni e una certa (voluta) lentezza nella lavorazione, THE ROAD TO NOW ha visto la luce lo scorso ottobre, degno successore del già splendido ONES AND ZEROS (1998). Il cast anche in questo caso è di primissimo piano, ma come sempre quello che più conta è la qualità della proposta musicale. Al telefono da Praga, dove risiede, il musicista romano ha risposto con grande tranquillità alle nostre domande.

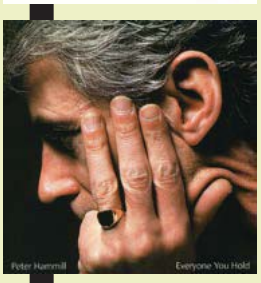
Partiamo dal titolo: perché hai deciso di intitolare l'album "The Road to Now", ovvero "la strada che conduce al presente"?
È un titolo a cui è possibile dare due letture differenti. Da un lato fa riferimento a tutto quello che siamo stati fino a ora, a tutto quello che ci ha portati a essere quello che siamo in questo momento. Dall'altro c'è la consapevolezza che noi facciamo sempre l'errore di vivere sospesi tra il passato, con il suo carico di rimorsi e rimpianti, e il futuro, con le sue speranze, quando in realtà l'unico momento in cui è possibile cambiare qualcosa è proprio il presente. Tutto il resto sono solo memorie o speranze. Per arrivare a questo tipo di consapevolezza, almeno per me, c'è voluto del tempo, c'è voluto un percorso, una strada.

Come si è svolta la lavorazione dell'album e quando hai iniziato a lavorarci concretamente? Ho notato che molti dei musicisti coinvolti sono gli stessi che avevano già contribuito alla realizzazione di ONES AND ZEROS nel 1997...
È vero. Tendo a lavorare sempre con le stesse persone, quindi è stato come se una band si fosse ritrovata dopo venticinque anni. L'idea del disco è nata cinque anni fa durante un pranzo a Bradford on Avon, la cittadina dove vivono sia Peter Hammill che Tim Bowness: eravamo a tavola, stavamo parlando delle nostre cose, di cosa stavamo facendo in quel momento e io ho detto che avevo composto alcuni nuovi brani. Al che Peter mi ha esortato a farglieli ascoltare. Così un po' alla volta abbiamo iniziato a inviarci del materiale: gli ho mandato dei brani, poi ho inviato un brano anche a Tim. Peter ha scritto i testi di alcune canzoni e mi ha proposto delle

«Il disco è nato cinque anni fa durante un pranzo con Peter Hammill e Tim Bowness»

Saro Cosentino
è nato a Roma
il 25 aprile 1960.

Alcune collaborazioni di Saro Cosentino: CAFFÉ DE LA PAIX (1993) con Franco Battiato e CITIES con Nicola Alesini (2021).



L'incontro con Peter Hammill in EVERYONE YOU HOLD (1997) e ONES AND ZEROS (1998).

melodie vocali. Da lì tutto ha preso forma. Ovviamente essendo un lavoro che coinvolge dei musicisti che sono molto impegnati – basti pensare a Gavin Harrison, che all'epoca suonava ancora con i King Crimson – c'è voluto un po' di tempo per raccogliere tutti i vari contributi. Devo ammettere che io stesso sono uno abbastanza lento nel procedere, lascio sedimentare le cose e poi ci torno sopra.

Naturalmente stiamo parlando di tipologie di collaborazione e di interazione differenti tra loro…
Esattamente, ogni collaborazione ha una storia diversa. A Gavin ad esempio ho inviato vari brani, per i quali mi ha proposto delle ritmiche che abbiamo rivisto insieme. Ovviamente lavorando a distanza ci si mette più tempo rispetto a quando si suona tutti quanti nello stesso studio di registrazione, ma economicamente lavorare in presenza sarebbe stato insostenibile, soprattutto pensando a come va oggi il mercato discografico.

Ho apprezzato particolarmente la presenza di Trey Gunn in *The Howl*, intrigante brano strumentale che tra l'altro avete firmato insieme…
Trey è un musicista pazzesco. Può suonare di tutto senza problemi, dal funky alla musica classica, ha un range esecutivo incredibile e una bellissima sonorità: quando suona ha un "suo" suono, al di là dell'aspetto strettamente tecnico. Inoltre ha una cultura musicale spaventosa che va da Béla Bartók alla Motown Records, praticamente conosce qualsiasi cosa. C'è stato un periodo in cui collaboravamo spesso, tanto che molte delle cose su cui abbiamo lavorato insieme non sono ancora state pubblicate, e non so se lo saranno mai. Comunque tra le cose che mi aveva inviato all'epoca ci sono proprio le sequenze di Warr Guitar che si sentono all'inizio di *The Howl*, su cui sono state aggiunte tutte le altre parti su cui lui poi ha risuonato sopra. In pratica da una cellula che mi aveva mandato tanti anni fa si è sviluppato l'intero brano.

Una curiosità personale, dato che nei credits non sono specificati i contributi dei vari musicisti: chi ha registrato lo splendido assolo di chitarra di *You Are The Story*?
L'assolo è di Peter Hammill. Devo dire che Peter ha molto gusto come chitarrista, non è mai banale.

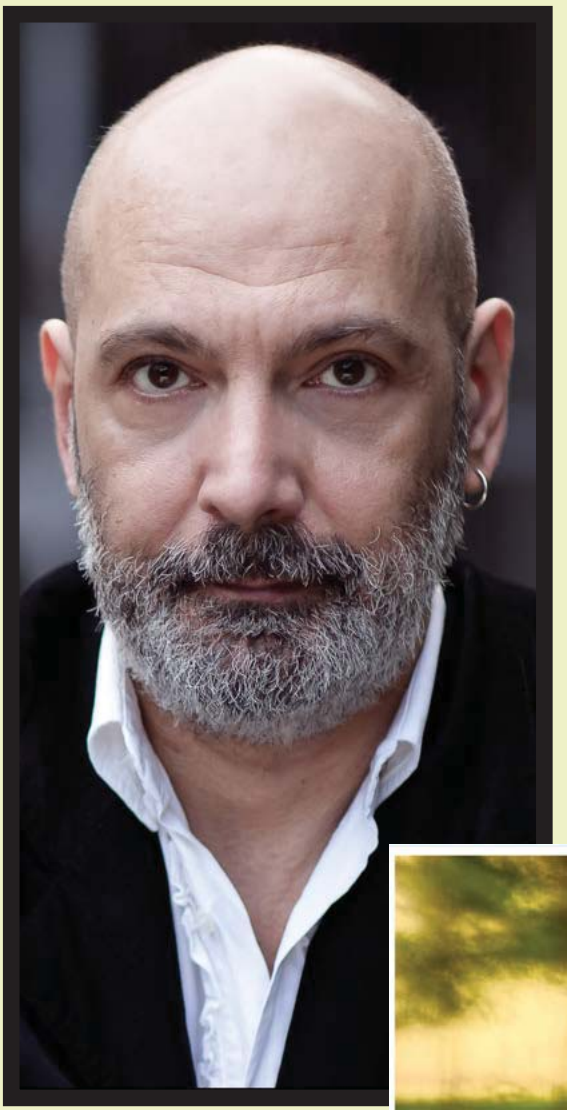
***The Joke* può essere considerato il brano di punta dell'album, l'ideale "singolo", anche per via del videoclip molto di impatto che hai realizzato…**
Sì, è un brano caratterizzato dall'assenza quasi totale di una ritmica, il che indubbiamente lo rende un singolo abbastanza strano da proporre. Premetto di non essere un grande fan dei video musicali: preferisco che sia l'ascolto a suggerire a ognuno il proprio film. Però in questo caso, visto anche che il testo del brano tratta un argomento che mi sta particolarmente a cuore e che credo sia importante per tutti, ho deciso di realizzare un videoclip. Indubbiamente l'effetto che può avere su chi lo guarda è, testualmente, come ricevere un calcio nelle palle, e questo non è molto consolatorio. Ma funziona.

Hai affidato completamente la parte lirica dell'album ai vari cantanti – Peter Hammill, Tim Bowness e Karen Eden – che non a caso figurano come coautori delle varie tracce. Che tipo di dinamiche si sono sviluppate durante la realizzazione dei brani tra le tue musiche e le parole altrui?
Devo dire che ho sempre riscontrato un'aderenza totale tra il testo e il feel della musica. Ma in ogni caso sono fermamente convinto che chi canta debba cantare qualcosa che in qualche modo lo coinvolga direttamente, che le parole che uno canta debbano avere importanza a livello personale. Se scrivi il testo che devi cantare sarai molto più partecipe nell'interpretazione rispetto a quando ti trovi a cantare qualcosa scritto da altri. Credo che questo meccanismo funzioni. Peter scrive molto bene i testi, perciò mi considero molto fortunato a poter collaborare con lui, onestamente non saprei né fare di meglio né pensare a qualcun altro. Sono molto contento delle cose che ha scritto.

A proposito dei testi, ho notato una particolarità relativa al brano *Time To Go*: il titolo e le tematiche affrontate sono molto simili a quelle di un brano presente sull'ultimo album dei Van der Graaf Generator, DO NOT DISTURB (2016), che si intitola *Go*…
Time To Go è uno dei miei brani preferiti dell'album. Probabilmente non è uno di quelli che al primo ascolto rimane più impresso ma secondo me è uno dei pezzi forti di questa opera, sia per la tematica affrontata che per il modo in cui è stato realizzato.

Come è nata la tua collaborazione con Peter Hammill?
Ci siamo conosciuti a Milano, in occasione del suo concerto alla Sala Verdi del Conservatorio, l'8 novembre del 1987. Sei anni dopo ero a Bath con Franco Battiato per produrre il suo album intitolato CAFFÉ DE LA PAIX ai Real World Studios; tramite un amico comune siamo andati a trovarlo nel suo studio di registrazione, che all'epoca era ancora il Terra Incognita. Da lì è nata più che altro un'amicizia. Già in quell'occasione avevamo pensato di fare qualcosa insieme, scambiandoci del materiale e da lì sono nati i brani di ONES AND ZEROS. Tra l'altro uno dei brani realizzati in collaborazione, *Phosphorescence*, è uscito prima sull'album di Peter, EVERYONE YOU HOLD (1997), che sul mio, il che ti fa capire anche quanto sono lento. Comunque è un'amicizia che va avanti da tantissimi anni. Peter è una persona di una grandissima qualità umana, oltre ad avere delle straordinarie capacità artistiche. Quando decide di essere coinvolto in qualcosa lo fa con tutto se stesso, con grande generosità, non con la mano sinistra. Mi fa molto piacere lavorare con lui perché lo sente come se fosse un disco suo.

«Oggi chiunque riesce a creare un loop ritmico e a parlarci sopra, ma la musica è un'altra cosa»



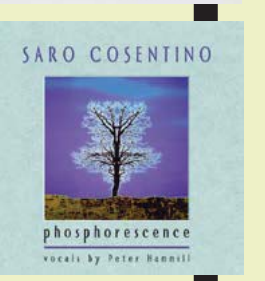
THE ROAD TO NOW dura meno di quaranta minuti. Una scelta in controtendenza, dato che gli album che ancora vengono pubblicati in Cd ospitano spesso oltre un'ora di musica…
Penso che dedicare trentacinque o quaranta minuti a un ascolto sia già abbastanza difficile. Personalmente non riuscirei a dedicargli più tempo, durante l'ascolto comincerei a pensare ad altro. Per cui secondo me quello è il range di attenzione corretto. Anche perché non ha senso riempire tanto per riempire: mettere dentro materiale non è un problema, basta allungare il brodo e via. Però soprattutto chi è un po' più giovane, e non è abituato ad ascoltare un Lp dall'inizio alla fine, un'ora di musica tutta di seguito non l'ascolterà mai.

Come produttore, qual è la tua opinione sui vari formati della musica presenti attualmente e su quelli che ci attendono in futuro? Ha ancora senso stampare un album in Cd?
Commercialmente stampare un Cd ha poco senso, non è certamente un business. Però personalmente sono ancora legato all'oggetto fisico: se compro un libro voglio avere il libro, se compro un album voglio avere tra le mani il Cd o il vinile. Poi c'è una questione qualitativa: nei files mp3 o nello streaming alcune sfumature sonore si perdono, soprattutto nel caso di arrangiamenti molto complessi si perde almeno un quarto di dettaglio. L'altra questione è che quando paghi un abbonamento per ascoltare musica in streaming, hai tutta la musica del mondo ma in realtà non hai niente. Oltretutto in questo modo i musicisti non guadagnano praticamente nulla: quando mi arriva il report di Spotify mi viene da ridere, perché con i proventi dello streaming al massimo mi ci pago un caffè. Non credo che sia giusto, perché poi loro sponsorizzano il Barcellona e non pagano i musicisti. Credo che se non vogliamo che in futuro a fare i musicisti siano solo i figli dei ricchi ci deve essere un ritorno economico per chi fa musica, altrimenti la musica diventerà un hobby appannaggio esclusivamente di chi se lo può permettere. Anche perché se per vivere fai un altro lavoro oltre a quello del musicista, poi non hai tempo per studiare e per approfondire: la musica richiede sforzo, attenzione, studio. E non solo studio nel senso di perfezionamento dal punto di vista tecnico, ma di ascolto. Tutto questo richiede tempo. Se non riesci a investire del tempo in queste attività, la qualità delle cose che fai inevitabilmente decade, e fare musica diventa un hobby e basta.

Eppure almeno a livello tecnico oggi fare musica è diventato più accessibile per tutti, rispetto a quando per incidere bisognava per forza pagarsi uno studio di registrazione…
Certo, oggi chiunque riesce a creare un loop ritmico e a parlarci sopra, ma la musica è un'altra cosa. Anche per questo la quantità di materiale che viene pubblicato è mostruosa. Da parte degli artisti ci vorrebbe un po' di autocontrollo: non bisogna per forza fare uscire un disco all'anno, ma far uscire un disco quando si ha realmente qualcosa da dire. Purtroppo Spotify spinge affinché gli artisti facciano uscire un singolo ogni mese per fidelizzare gli ascoltatori, ma questa non è arte, è marketing.

Penso di conoscere già la risposta, ma non posso non chiederti se hai in programma di portare THE ROAD TO NOW in tour o di suonare dal vivo in futuro…
Mi piacerebbe moltissimo suonare dal vivo, ma per proporre uno spettacolo di qualità avrei bisogno di riempire un palasport. Chiaramente non si tratta di materiale che possa essere proposto solo chitarra acustica e voce, né con le basi preregistrate in stile karaoke. Quindi preferisco muovermi con altri progetti più gestibili, anche per rispetto di chi viene ad ascoltare. Ne parlavo anche con Peter Hammill quando ci siamo visti a settembre, oltretutto per i musicisti inglesi con la Brexit è diventato tutto molto più complicato.

ONES AND ZEROS RELOADED (2014).



***Phosphorescence* Cd single (1998) con Peter Hammill.**

VISION è il nuovo album dei **Phoenix Again**. Il resoconto di quattro anni di lavoro e di concerti risulta essere uno dei migliori prodotti realizzati dalla grande famiglia condotta dai fratelli Lorandi. Nell'inconsueto ruolo di portavoce, Antonio Lorandi ci parla di musica, storie e altri voli…

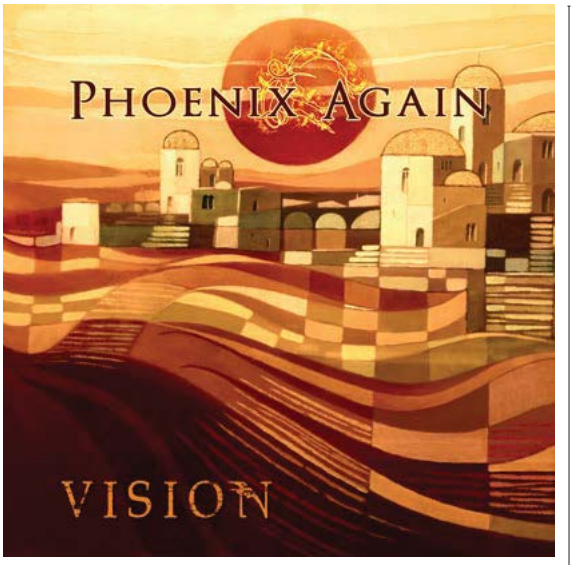
IN VOLO NEL FIRMAMENTO DELLA FENICE

Testo: **Franco Vassia**

VISION ha avuto una gestazione piuttosto lunga e frastagliata per un album...

Una verità che ha purtroppo dovuto confrontarsi con l'attuale realtà. Essendo nato nel lockdown del periodo pandemico, ci siamo trovati con tantissimo tempo a disposizione. Fin da subito la nostra idea è stata quella di attingere dal nostro voluminoso archivio, recuperando e riarrangiando vecchie composizioni, sommate all'urgenza di proporne delle nuove. Fatta salva la presenza di un brano cantato – così come è stato per gli album precedenti – VISION è un lavoro completamente strumentale, che tende ancor più ad allargare il nostro orizzonte, spaziando dal prog più sinfonico ed ecumenico al jazz rock, non disdegnando comunque notevoli aperture verso una musica più moderna e per certi versi innovativa.

L'impegno più gravoso del lavoro se lo è caricato sulle spalle Andrea Piccinelli che, coadiuvato dai membri fondatori e dall'entusiasmo degli elementi più giovani, ha lavorato molto, cesellando gli arrangiamenti e curando anche la veste grafica con l'inserimento di un dipinto a olio di mio fratello Claudio, scomparso prematuramente nel 2007, intitolato *Oriente*.



Claudio Lorandi, chitarrista dei PA scomparso nel 2007, è l'autore del dipinto di copertina, intitolato *Oriente*.

Antonio e Marco Lorandi.

Il disco è uscito nell'agosto dello scorso anno su etichetta Ma.Ra. Cash. Oltre al mio contributo (basso elettrico e acustico, cori) c'è il determinante apporto dei miei fratelli, **Sergio** (chitarre elettriche, acustiche e cori), **Giorgio** (percussioni) e **Marco** (chitarre elettriche, acustiche e cori) – per motivi personali recentemente sostituito da **Alessio Bolpagni** – infine di **Silvano Silva** (batteria e percussioni) e **Andrea Piccinelli** (tastiere e piano acustico).

Come descriveresti VISION?

Registrato al Phoenix Studio di Castelmella (Brescia) e missato da Emilio Rossi, VISION inizia con *Overture* (firmata da Sergio), brano di chitarra classica arrangiato in chiave jazz/rock. Mentre, tra quelli recuperati dal nostro archivio storico – però opportunamente modificati – ci sono *Moments Of Life*, *Psycho* e *Propulsione*. *Triptych* è invece tratto da alcune opere di Silvano. *Mamma Rai* è un *medley* di sigle televisive notevolmente decodificate, che già suonavamo in concerto negli anni Ottanta. Segue *Air* di Sergio e i nuovi *Threefour* e *La fenice alla corte del Re*, chiaro tributo e doveroso omaggio ai **King Crimson**. I testi di *Propulsione* sono di Marco e Sergio.

La storia dei Phoenix è piuttosto lunga e complessa. Vogliamo ripercorrerla?

In casa mia la musica non mancava mai. Le influenze variavano dalla classica al rock e al prog degli anni Settanta, senza dimenticare il folk e il jazz rock. Il **Gruppo Studio Alternativo**, embrionale nucleo della band, nasce verso la metà degli anni Settanta. In questo ensemble, insieme ai miei fratelli Claudio e Sergio e ad altri musicisti con i quali condividiamo gli umori, cerchiamo di ridisegnare il jazz rock, la fusion e la musica sperimentale, soprattutto quella basata sull'improvvisazione che, contaminata da inserimenti sinfonici e psichedelici, diviene la nostra linea guida. Il progetto dura qualche anno con molte esibizioni sul nostro territorio. Interessi musicali crescenti, ma soprattutto diversi, sono la causa dello scioglimento, che avviene nell'ottobre 1981.

Sempre nello stesso anno, da un'idea di Claudio, nascono i Phoenix, nome mutuato dalla Fenice che si rigenera continuamente dalle proprie ceneri. Negli anni Ottanta suoniamo spesso nelle Feste dell'Unità – dove il venerdì sera è quasi esclusivamente dedicato ai giovani – e in numerose manifestazioni, legate soprattutto ai movimenti di sinistra. Durante l'inverno, in alcuni locali e teatri, riusciamo a ottenere anche un discreto seguito: impresa piuttosto ardua per il tipo di musica che proponiamo. Dopo aver calcato i palchi della provincia fino al 1998, con la proficua collaborazione di alcuni musicisti bresciani, i Phoenix decidono di separarsi per intraprendere percorsi professionali individuali.

La morte di mio fratello Claudio nel 2007 è devastante sia per me che per tutti quelli che lo conoscevano. Oltre che un bravo musicista era un pittore piuttosto conosciuto. La tragedia ci fa riflettere e, proprio da lì, nasce la voglia di rimettere in campo i Phoenix, perché ci sembra il modo più giusto per onorarne la memoria. Al nome originale aggiungiamo Again, parola in grado di dare nuova linfa al nostro progetto. THREEFOUR (2010), il nostro primo lavoro in studio, più che un disco è un vero e proprio rifugio dove cerchiamo di mettere al riparo alcune composizioni, nate negli anni Ottanta con le parti di chitarra eseguite da Claudio. Alcune di queste sono state editate piuttosto facilmente, perché già incise perfettamente, mentre altre con maggior difficoltà poiché recuperate da registrazioni su cassetta multitraccia, soltanto successivamente ottimizzate.
Dopo l'innesto di alcuni giovani musicisti (Marco, Giorgio, Andrea) poniamo le basi per la realizzazione del successivo LOOK OUT (2014), accolto positivamente da numerosi web magazine e da riviste europee. Un tam tam che contribuisce ad amplificare la nostra visibilità internazionale, grazie anche al doppio album live THE PHOENIX FLIES OVER THE NETHERLANDS (2016). L'arrivo di Andrea è manna piovuta dal cielo: grande musicista che ci spinge a un notevole salto di qualità. Lui, Marco e Giorgio contribuiscono notevolmente a migliorare e a ringiovanire la formazione. Energia pura immessa in una band già di per sé energica. LOOK OUT, specialmente nel brano omonimo e in *Winter*, lascia ampie praterie all'improvvisazione.
È gratificante la partecipazione alla compilation DECAMERON PART III: TEN DAYS IN A HUNDRED NOVELLAS (2017) con *The Bridge of Geese*. Nella primavera del 2017 esce UNEXPLORED, prodotto dalla Black Widow Records. Si tratta di un lavoro dove le parti sinfoniche sono più evolute, decisamente più maturo, apprezzato soprattutto dagli amanti del progressive rock. Nel 2018, solo in digitale, pubblichiamo LIVE AT PARKVILLA THEATRE, doppio album dal vivo in Olanda. Nella breve parentesi semiacustica di FRIENDS OF SPIRIT (2019), per pressanti esigenze del nostro pubblico durante le esibizioni dal vivo, le cose cambiano nettamente. Le richieste sono quelle di allargare ancor più la nostra visuale musicale. Da qui brani decisamente più brevi e ammantati da un'indole più intimistica e acustica.
Arriviamo così al 28 agosto 2022 con il ritorno al prog rock e la pubblicazione di VISION.

Dall'alto: THREEFOUR (2010), LOOK OUT (2014), UNEXPLORED (2017), FRIENDS OF SPIRIT (2019).

Sopra: Andrea Piccinelli. Sotto: Silvano Silva.

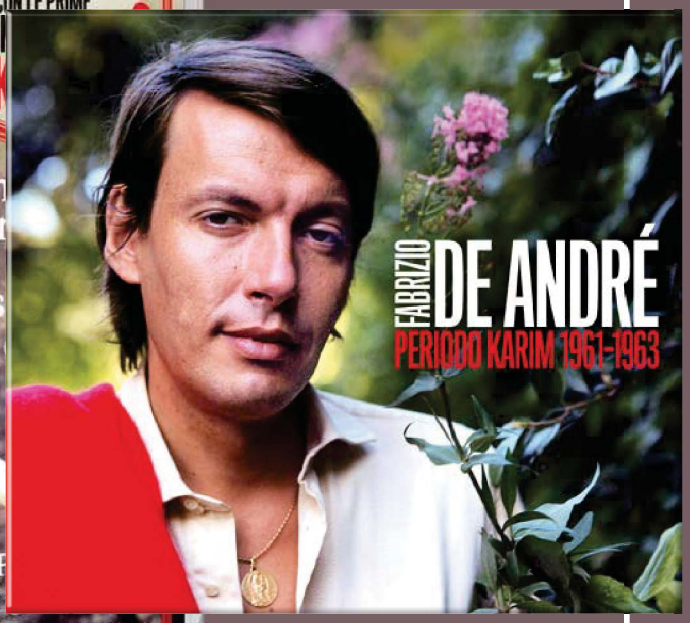
A proposito di album live, questa sembra essere una vostra particolare caratteristica.
In effetti è così. Negli ultimi anni la nostra dimensione live è rappresentata da ben tre album: LIVE IN FLERO (2012), THE PHOENIX FLIES OVER THE NETHERLANDS – LIVE @'T BLOK (2016) e LIVE AT PARKVILLA THEATRE (2018). Che dire? Nei nostri concerti dispensiamo divertimento, passione e intesa. Per me sono questi i Phoenix Again sul palco. Per chi fa un genere come il nostro, il mondo dei live degli anni Ottanta non è poi così diverso da quello attuale. I concerti di allora avevano un sapore diverso perché non disponevano dell'attuale tecnologia. A quel tempo il nostro impianto aveva dei limiti notevoli, mentre oggi possiamo contare su amplificatori quasi magici. Quel che non è cambiata è invece la gioia di stare in pista, l'aria semplice del palco che emana vero e proprio ossigeno.

Oltre alla profonda e naturale ricerca, la vostra visuale è sempre molto attenta al passato.
Questo è vero. Personalmente non riesco a separare le due cose. Trovo importante che in ogni album i Phoenix Again cerchino di inserire qualche piccolo dettaglio proveniente dagli archivi: Antonio, Sergio e Silvano hanno una storia e una passione che, proprio grazie al passato, sono tuttora vive. È una cosa che reputo fortemente positiva. E credo sia proprio questo il motivo per cui i nostri brani sembrano non risentire l'usura del tempo. Sono molto legato al primo album, dove l'arrangiamento – soprattutto per l'introduzione delle tastiere – ha saputo crearsi notevoli vie di fuga rispetto al passato più remoto. Ci sono un pugno di brani che suoniamo da tanto tempo ma è sempre un'emozione quando li introduciamo, come *Look Out*. Ed è proprio da lì che la Fenice può spiccare il suo volo.

SPECIALE

IN EDICOLA

L'IMPERDIBILE VOLUME DA COLLEZIONE SU FABRIZIO DE ANDRÉ



PER LA PRIMA VOLTA ALLEGATO IL CD CON GLI 8 BRANI RIMASTERIZZATI DEL PERIODO KARIM TRATTI DAI 45 GIRI DELL'EPOCA

Scansiona il QR Code

Acquistalo su www.sprea.it/deandre
disponibile anche in versione digitale

ENRICO ROOLANDI

IL TOUR EUROPEO DI **STEVE HACKETT**, INCENTRATO SUI 50 ANNI DI FOXTROT, HA CONFERMATO LE GRANDI QUALITÀ DI **JONAS REINGOLD**, BASSISTA ECLETTICO CHE HA IMPREZIOSITO TANTE OPERE NEGLI ULTIMI 25 ANNI DI MUSICA…

Datemi un basso e vi solleverò il mondo

Testo: **Antonio De Sarno**

Parliamo un po' del tuo rapporto con la musica.

La mia carriera musicale è piuttosto lunga, difficile raccontarla tutta. A otto anni ho cominciato a studiare il violino, proseguendo fino a dodici. Intorno al biennio '80/81 ho formato il mio primo gruppo, dove suonavo la chitarra, allora mia nuova passione. La scuola di musica mi aveva avviato ormai allo studio della chitarra classica, ma il destino ha voluto che un gruppo (**Wire**) avesse bisogno di un bassista per un paio di date e, quindi, mi feci prestare un Gibson Grabber, ovvero il basso usato in quegli anni da **Gene Simmons** con i Kiss. Piacque molto il mio approccio e sinceramente non ricordo se il bassista stesse per lasciare il gruppo o meno, ma mi offrirono il posto nel gruppo. Ci suonai per un paio di anni e verso il 1986 comprai il primo Rickenbacker, così mi ritrovai a concentrarmi di più sul basso piuttosto che sulla chitarra, pensando fosse più facile trovare lavoro. Avevo ragione!

Jonas Reingold (Malmö, 22 aprile 1969). Foto scattata, come le altre di questo articolo, il 15 novembre 2022 al teatro Colosseo di Torino.

Stavi ancora studiando, però?

Sì, infatti cominciai a studiare il basso sul serio, trascrivendo il lavoro di **Jaco Pastorius** o dei grandi del jazz, come **Dexter Gordon** e **Keith Jarrett**.

«Il mio primo basso? Il Gibson Grabber, quello di Gene Simmons dei Kiss»

Non rimpiangi di avere abbandonato la chitarra?

No. Nel momento in cui scoprii Pastorius, il mio mondo fu sconvolto. Capii che volevo approcciarmi al basso in quel modo. Sono contento, però, di aver studiato la chitarra perché, oltretutto, mi ha permesso di entrare nella touring band di Steve Hackett. Il bassista prima di me doveva dedicare tantissime ore allo studio della chitarra, essendo un vero principiante con quello strumento, mentre io passo dal basso alla chitarra senza pensarci.

Non sei l'ultimo arrivato nella formazione di Hackett, ormai…

Craig Blundell è entrato nel 2019, quindi un anno dopo di me. Il mio lavoro è stato facilitato dal fatto che il materiale del mio primo tour era ben documentato, quindi

ENRICO ROOLANDI

ho studiato direttamente le esecuzioni della formazione che ormai eseguiva quel materiale da un po'. Era come suonare a casa in un certo senso.

Con Steve il pubblico è decisamente più numeroso di quanto eri abituato ad averne con altri tuoi gruppi…

In effetti con i **Flower Kings** riuscivamo ad avere fino a 800 persone in posti come l'Olanda, mentre con i **Karmakanic** e **Tangent** circa la metà. Con Steve si suona davanti a diverse migliaia di persone, quindi è proprio un passo in avanti, sicuramente.

Parliamo allora dei Karmakanic. Il vostro ultimo disco in studio, DOT, risale ormai al 2016…

So che manchiamo da tanto, ma ho registrato quaranta minuti di musica nuova a casa, quindi i demo sono quasi pronti per il resto del gruppo. Tra gennaio e marzo 2023 conto di terminare tutto e passare la palla agli altri. Di solito lavoriamo abbastanza in fretta una volta che ho finito con gli arrangiamenti.

Seguirà lo stile di DOT, ovvero conterrà un brano centrale molto lungo?

Sarà un po' diverso. Nessuno vuole ripetere lo stesso disco due volte di seguito. Cerco di creare qualcosa che abbia delle sezioni interessanti ma fresche, anche se c'è sempre il rischio di cadere nella formula, che come compositore cerco di evitare per quanto possibile.

La formazione è la stessa?

Non sono ancora arrivato a pensare in quei termini. Spero di sì. Per la batteria ho in mente qualcuno che tutti conoscono, ma devo ancora chiederglielo!

La Steve Hackett Band saluta il pubblico a fine concerto.

Nel 2018 hai partecipato all'omonimo album di esordio del supergruppo The Sea Within, insieme a Roine Stolt, vecchio compagno d'armi nei Flower Kings, e a Tom Brislin, attuale tastierista dei Kansas…

Sarebbe bello realizzarne il seguito e, in effetti, ne abbiamo parlato, anche se bisogna ragionarci sopra bene. Abbiamo avuto un diverbio con **Daniel Gildenlow** già durante la registrazione. A essere onesto, tutto è diventato molto difficile, nonostante l'ottimo supporto della Inside Out. Troppe personalità diverse coinvolte, ognuna delle quali voleva spingere in una direzione piuttosto che in un'altra. Era difficile decidere una direzione. Finimmo per essere costretti a ultimare il disco con un altro cantante, **Casey McPherson** (Flying Colors). Facemmo poi qualche data con lui e, a guardare bene, il contratto è ancora valido, per cui diamo tempo al tempo e vediamo cosa succede. Ci serve la scintilla, magari qualcuno che salta fuori per dire: "Ho tre pezzi pronti. Andiamo a registrare qualcosa".

Jonas posa insieme al banner realizzato da «Prog Italia» per il FOXTROT at FIFTY EUROPEAN TOUR.

ANTONIO DE SARNO

I tuoi impegni, però, con la band di Hackett *in primis*, ti hanno costretto a uscire dai Flower Kings. Ti piacerebbe tornarci insieme, prima o poi?

Certamente. Amo quel gruppo e ci sono stato per oltre ventitré anni. Vedo le vette creative e anche i momenti di stanchezza, naturalmente. È un gruppo fantastico che sa essere meraviglioso ma anche terribile…

Sei entrato nella band con il fantastico SPACE REVOLVER (2000), uno dei miei dischi preferiti di Stolt e Co…

Ho riscoperto il genere, che pensavo morto, con quel disco. Non ci potevo credere che la gente volesse sentire questo tipo di musica, mentre c'era ancora il brit pop, la dance tedesca e tutto il resto! Mi sembrava surreale! Ricordo il primo concerto il 9 aprile del 1999, dato che è il compleanno del tastierista **Thomas Bodin**. Abbiamo suonato al club Spirit of '66 a Verviers in Belgio, che non è enorme, ma era pieno. Ho pensato "Da dove cazzo arriva tutta questa gente? Cosa sta succedendo?". Capii che il prog aveva un seguito e quanto fosse ancora vivo. Continuammo a incidere album, prima THE RAINMAKER (2001) e il mio preferito, UNFOLD THE FUTURE (2002), in cui iniziai ad avere un input creativo, facendo emergere il basso e qualche passaggio ai limiti della fusion.

Cosa mi dici dei Tangent?

Be', intanto ti dico che suoneremo il primo aprile al Winter's End Festival in Inghilterra (dove ci saranno anche **Knight Area** e **RPWL**). **Andy Tillison** sta componendo, co-

me sempre, ma non so se è per i **Tangent** a questo punto. Comunque, non vedo l'ora di metterci le mani!

Visto che sei un musicista con una lunga carriera alle spalle, hai problemi a dover suonare i brani dei Genesis, scritti quando erano molto giovani e relativamente inesperti?

FOXTROT ha cinquant'anni. Avevano poco più di vent'anni, lontani dall'essere professionisti. Non avevano tanti dischi alle spalle e in alcuni casi si sente. Negli arrangiamenti ci sono delle ridondanze, penso alle parti di basso, che arrivano sia dal pianoforte che dal basso elettrico. In qualche caso le note non sono uguali e ci sono un po' d'interferenze. In *Time Table* questa cosa non è ottimale, nonostante ovviamente il pezzo sia molto bello, ma dalla prospettiva del musicista devo analizzare questa cosa e decidere se lasciare le parti di piano o di basso. Qualcosa devo suonare. Ne ho parlato con il tastierista **Roger King**, suggerendogli di saltare la sua parte di basso al piano, soprattutto per dare chiarezza al ritornello e alla struttura. Il nostro lavoro è anche questo. Con SELLING ENGLAND BY THE POUND i Genesis avevano già una concezione della struttura più definita, supportata dal grande salto in avanti come tecnica di registrazione. Se ascolti le incisioni dal vivo dei primi dischi ti accorgi che alcune parti sono difficili da decifrare. Molto difficili!

Si sente il vostro lavoro, soprattutto la versione più "secca" di *Supper's Ready* di questo tour. Sarà interessante ascoltare il live di questi concerti, che avete già registrato in Inghilterra... credo che il pubblico stia imparando ad apprezzare il vostro approccio.

Spero di sì. Siamo tutti sulla scena da oltre trent'anni e cerchiamo sempre di sfruttare il materiale che suoniamo al massimo, rispettando il lavoro di gruppo. Il nostro motto è sempre "rispettare l'originale", però cercando la soluzione ottimale anche se non è l'originale al 100%. Comunque l'Italia ci sta sicuramente apprezzando di più questa volta. Infatti dall'estate riceviamo solo ovazioni. Non riesco a spiegarmelo, ma qualcosa è cambiato nei confronti del pubblico. C'è più entusiasmo.

Anche Nad Sylvan viene acclamato...

È nel gruppo da dieci anni! Mi sembra l'ora. Ha una presenza scenica molto forte e il pubblico ha dovuto farsene una ragione alla fine.

Cosa farete una volta terminato il tour di FOXTROT?

È prematuro parlarne adesso, ci vorrà ancora un po'. Sono sicuro che Steve ha qualcosa in mente.

Hai suonato anche negli ultimi dischi in studio di Steve...

Due già pubblicati e uno ancora in fase di lavorazione. Sarebbe inutile dire che abbiamo registrato a distanza per i problemi causati dalla pandemia, perché ormai si fa così a prescindere. Fondamentalmente usiamo il programma Logic per registrare; Roger mi manda i progetti, compresi i file midi, da cui posso ricavare le partiture. Solitamente registro al 100% quello che hanno programmato, poi una take unica dove suono una mia interpretazione, molto più personale. Così possono decidere cosa usare oppure combinare le due tracce. Credo che sia il modo migliore di procedere. Purtroppo, tanti s'innamorano dei propri demo e non riescono ad andare oltre, quindi preferisco lasciare la scelta agli altri.

Le tue tracce sono già effettate?

Sì, creo un suono già definito secondo i miei gusti. Aggiungo le distorsioni nei punti che voglio, ma ho anche i file puliti disponibili all'occorrenza. Finora hanno usato al 90% le mie linee più creative con i miei effetti, quindi non posso proprio lamentarmi!

Cosa succederà dopo questo tour?

Sono tornato a casa prima di Natale, anche per un paio di concerti natalizi, già programmati da tempo come da tradizione. È da sette anni che suono la vigilia di Natale in ambito jazz, per me qualcosa di molto bello. Sempre. Finirò il disco dei **Karmakanic** e poi traslocherò, sempre qui a Vienna. Anzi, devo anche pubblicare, entro settembre, il cofanetto dei Karmakanic, contenente i primi due album, ENTERING THE SPECTRA (2002) e WHEEL OF LIFE (2004), di cui la Inside Out non ha i diritti, anche con un libro di cento pagine. Vorrei che fosse un lavoro ben fatto, che racconta bene la nostra storia. Poi devo curarne la versione in vinile, senza dimenticare i bonus disc, che comprendono demo e inediti, che dovrebbero essere almeno quattro...

E poi?

Te lo dico in esclusiva; lancio un'etichetta di vino, prodotto in Austria, che si chiamerà Reingold, che forse farà parte del cofanetto, se tutto andrà bene.

Come si vive a Vienna?

È una bella città. I prezzi delle case non sono proibitivi come New York o Londra. Non devi essere miliardario! Ci sono tanti ristoranti e posti dove suonare o ascoltare musica.

Reingold fa parte della band di Steve Hackett dal 2018.

ENRICO ROOLANDI

NEL SEGNO DI TESLA...

Jerry Cutillo è l'anima del progetto **O.A.K.** (Oscillazioni Alchemico Kreative), che torna con il quarto album della sua quadrilogia prog: LUCID DREAMS AND THE SPECTRE OF NIKOLA TESLA.

Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Lucrezia Testa Iannilli**

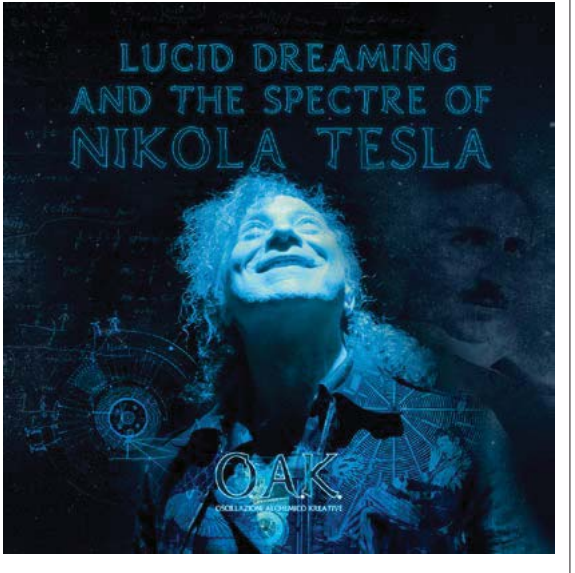
Conosco Jerry da quando era immerso nella nascente scena "discodance" italiana con lo pseudonimo di **Moses** (1985). Già in quel periodo aveva una spiccata curiosità per le cose "diverse", non a caso in quel contesto omologato durò poco e iniziò un lungo cammino che lo ha portato fino al nuovo album, incentrato su **Nikola Tesla** (inventore, fisico e ingegnere elettrico, nato a Smiljan, oggi in Croazia, il 10 luglio 1856 e morto a New York il 7 gennaio 1943).

Ripartiamo da NINE WITCHES UNDER A WALNUT TREE (2020). Come è andato e cosa è successo tra quello e LUCID DREAMS AND THE SPECTRE OF NIKOLA TESLA?

NWUAWT è stato un album molto significativo per il mio percorso artistico. Avevo pubblicato nel 2018 la prog opera GIORDANO BRUNO, che si era rivelata un'autentica sorpresa, dato che più di qualcuno ne aveva parlato magnificamente. Quindi mi trovavo nella difficile situazione di dover dimostrare che non fosse stata la classica botta di… "fortuna". Avevo già liberato il mio lato prog esoterico nel 2016 con VIANDANZE; le sue transumanze spirituali aspettavano di essere tracciate con ancor maggior profondità; ciò avvenne con il racconto musicale del noce di Benevento sotto ai cui rami nove streghe si dettero appuntamento. In seguito agli apprezzamenti della stampa di settore la sigla **O.A.K.** (Oscillazioni Alchemico Kreative) venne confermata come una delle realtà prog del nuovo millennio. In pieno lockdown feci di necessità virtù e realizzai un nuovo progetto, anche questa volta ripagato da valutazioni eccellenti.

Gli ultimi album sono incentrati su personaggi fuori schema e temi controversi. Come mai? Ti stimolano più di argomenti normali? Potrai mai scrivere un concept, per esempio sull'amore?

I pensieri trasversali sono più vulnerabili agli attacchi delle ideologie conservatrici rispetto ai comuni e collaudati cliché. Le loro potenzialità, quando autentiche, aumentano esponenzialmente con il passar del tempo. Ci sono idee d'immediata acquisizione e altre che vengono invece fortemente contrastate, salvo poi deflagrare dopo mesi, anni o secoli. Personalmente gli insegnamenti maggiori li ho avuti da perfetti sconosciuti, viandanti anonimi che un giorno, spero, verranno alla luce ottenendo il giusto riconoscimento. Quello che viviamo è solo un momento, ma ne verranno altri e la storia, per come la conosciamo, potrebbe rivelarsi fallace, spalancando le porte a grandi sorprese. I personaggi da me interpretati hanno DNA composti dalla medesima chimica spirituale. I loro profili sono altrettante facce di uno stesso diamante, anche se hanno purtroppo condiviso il medesimo infelice destino, fatto di esecuzioni brutali e di condanne sul rogo dell'indifferenza. Questi temi inquietanti sono tristemente attuali, perché di progresso umano sembra ce ne sia stato ben poco.



La copertina è opera di Mario Tagliaferri (storico dj radiofonico, filosofo e fotografo).

L'amore è centrale nella mia produzione musicale, ma dal classico rapporto uomo-donna mi sono spinto verso altre espressioni del sentimento. L'amore per un'idea, per un essere vivente o un fenomeno naturale, per il proprio lavoro, per la conoscenza, ma anche l'amore autoreferenziale, l'amore dipendenza, l'amore che non è amore, l'amore che uccide. Rappresenta il motore di tutte le cose ed è presente nella filosofia di Giordano Bruno, nella scienza di Tesla e nelle intuizioni delle oltre 50.000 donne perseguitate, torturate e giustiziate a causa della misoginia dilagante negli anni bui del medioevo. L'elemento che scatena ingiustizie e persecuzioni è proprio l'incapacità di amare, di comprendere le cose e il mondo da parte degli individui avidi di potere, che continuano a difendere con il sangue i loro privilegi.

«Una notte mi apparve Nikola Tesla. Cominciai a documentarmi su di lui, realizzando quanto la nostra vita sia migliorata grazie alle sue intuizioni»

Perché Tesla?

Durante il lockdown gli stimoli esterni diminuirono sensibilmente, così l'inconscio raccolse e fece emergere quanto accumulato negli anni precedenti, elaborando scenari fantastici con luoghi e personaggi apparentemente distanti. Il sogno, in questi casi, diviene come il lancio dei dadi e può dare esiti imprevedibili. Una notte mi apparve la figura di Nikola Tesla che dalla finestra della sua stanza attendeva un amico alato sbucare dalla fuliggine del mattino. Lo spirito del Duca Bianco (**David Bowie**) era trasmutato in un colombo, che intrattenendosi sul davanzale sembrava voler comunicare la sua morte imminente. Gli occhi del volatile erano di un rosso intenso e creavano un ponte di energia tra il suo spirito libero e la mente creativa dello scienziato. Dopo quell'episodio cominciai a documentarmi e investigare su vicende, principi morali e filosofici, ricerche scientifiche, conquiste tecnologiche, deliri e delusioni intorno a Tesla, realizzando quanto la nostra vita sia migliorata grazie alle sue intuizioni diventate realtà. Tutto questo gli venne trafugato indebitamente da società e uomini d'affari senza scrupoli, ricevendo in cambio soltanto una camera d'albergo dove trascorrere in solitudine gli ultimi anni di vita.

Come è andata la lavorazione dell'album?

La rappresentazione musicale dell'astrattismo materialista che avevo in mente è costata un gran numero di tentativi e sperimentazioni. Un buon 75% è finito nel cestino, soltanto dopo un lungo processo alchemico e di sedimentazione ho cominciato ad avvertire i primi risultati. Nella fase iniziale ho aperto il baule che custodisce le istantanee sonore, accumulate nel corso della mia vita di compositore, e il mio Time Generator le ha riposizionate nel modo opportuno. Lavoro nella mia stanza con poche apparecchiature a disposizione, che non riescono certo a colmare il gap con le produzioni standard odierne. Devo quindi puntare sull'elemento creativo, l'unico che può fare la differenza ed emergere in questo oceano di cose prevedibili.

Come è nata e si è sviluppata la copertina?
Caro Guido, permettimi una breve retrospettiva. Nel 1993 **Giovanni Quarta**, bassista della neonata formazione, entrò in sala prove esclamando "Ho il nome per la band"... e nacquero gli OAK! Non ci rendemmo conto, però, di quanto "quercia" fosse un termine comune nei Paesi anglofili. Royal OAK, Golden OAK e via di seguito in un tripudio di ramificazioni. Tentammo quindi con un acronimo e quello che ci venne in mente fu: Oscillazioni Alchemico Kompresse. Poi arrivò **Claudio Rocchi**, guru della psichedelia italiana, con il quale effettuammo alcuni spettacoli. Lui, giunto quasi al termine della sua passeggiata sulla Terra, si disse pronto a salire sulle alte sfere del cosmo senza l'aggettivo "Kompresse", che suonava disarmonico per il suo stato d'animo. Sostituimmo quindi il termine con "Kreative". Negli anni seguenti cominciammo ad avere una certa risonanza anche all'estero, dove il nome per intero risultava però impronunciabile. Nel frattempo la formazione aveva declinato il suo inserimento nel mondo delle tribute band, in questo caso i **Jethro Tull**, con la svolta avventurosa in direzione dei climi freddi della tradizione siberiana. Nel 2016 arrivò VIANDANZE, primo capitolo della nostra quadrilogia prog. A quel punto fu però evidente che non si trattava di un lavoro di gruppo... e probabilmente gli O.A.K., per motivi generazionali, di background musicale e di approccio al "fare musica", non lo erano mai stati. Continuai a firmare i miei lavori con la stessa sigla, anche se gli equivoci con altre realtà internazionali con il nome OAK continuavano a disorientare gli ascoltatori. Giunsi alla conclusione d'intitolare *Oscillation Alkemy Kreativity*, suite presente nell'album su Tesla, ponendo la mia immagine sulla copertina col chiaro obiettivo di marcarne l'identità. A questo scopo è corso in mio aiuto **Mario Tagliaferri** (dj radiofonico, filosofo/compositore e fotografo) con cui avevo già condiviso un successo discografico negli anni 80. Il caso ha voluto che trovassimo una luce blu intensa sotto un cavalcavia urbano, dove abbiamo scattato la foto. Come uno story player con lo sguardo rivolto verso l'alto, sorrido al pulviscolo luminoso che contorna i profili di monadi solitarie, protese verso la luce di un'idea, e ne avverto la risalita dagli abissi del tempo per tornare a gridare le loro storie.

«Benvenuti nel futuro, dove la parola musica non avrà più significato. Niente paura, in Italia tutto andrà al rallentatore»

TRACK BY TRACK

Everything is Light: all'interno del nostro pianeta ci sono energie che esprimono amore. Basti pensare ai fiori e a quanto possano influenzare l'ambiente circostante, gli animali e l'uomo. Uno dei motti di Tesla è: "Tutto è luce". Come il raggio del sole accarezza i petali, il fiore nutre l'ape che trasporta il nettare lontano per poi tornare al legame trascendentale con la sua fonte di vita. Su questa opening track, realizzata con la collaborazione di **Dorie** e **David Jackson**, **Jonathan Noyce** al basso e **Alex Elena** alla batteria, oltre a duettare vocalmente con Dorie, suono tastiere, chitarre e flauto.

Oscillation Alkemy Kreativity: è una suite di 14 minuti in cui ho racchiuso sette frammenti musicali, tutti legati alla vita dello scienziato serbo. Si potrebbe definire un'opera prog in miniatura, visto che dopo la spirale ipnotica iniziale si sposta sulla vicenda relativa alla grave malattia che lo colpì in tenera età, per poi virare sul suo arrivo a New York subito dopo il devastante terremoto in Serbia del 1884... i conflitti con Thomas Edison, la scoperta di segnali provenienti dallo spazio e la danza con le ombre elettriche in Central Park. Ci sono ancora Jonathan al basso e Alex alla batteria mentre al resto ho provveduto personalmente. Sulla parte finale ci sono i contributi degli speaker Alan Baillargeon, Sue Llewellyn, Berenice Cocciolillo, Bob Prigmore, Gerlinde Roth, Natalia Marchi.

Learn to Run in your Dreams: il Time Generator oscilla sul quadro degli eventi, dallo scoppio della Seconda guerra mondiale si giunge all'attuale conflitto tra Russia e Ucraina, anche se bisogna ricordare le troppe guerre dimenticate da tutti. L'attenzione è puntata sui bambini, vittime dell'espressione più brutale e devastante dell'animo umano. E mentre le sirene di allarme risuonano inquietanti, il sax di Jackson accarezza e graffia la ninna nanna che ho scritto, suonato e cantato. Nella parte finale, quella in cui David si produce in un carosello di frasi ai sassofoni, le melodie si rincorrono impazzite, accompagnate dal ritmo incalzante delle esplosioni, che sempre più rapidamente convergono in un tunnel sonoro senza uscita. La guerra non ha vincitori ma soltanto vittime.

The Comet and the Dreamer: una stella che brilla chiede di essere ammirata. Quando la regina delle comete, Dikajee, incontra uno story player, i cancelli dello spazio/tempo si spalancano alle suggestioni armoniche. Il brano presenta una mia introduzione al piano, seguita dalla voce di Dikajee che, sospesa in un liquido di risonanze cosmiche, ci proietta nel paese che non c'è. La conoscenza viene forse dallo spazio? Compare Jonathan Noyce mentre io suono piano, tastiere, chitarre e flauto.

White Wings: la scena si svolge alla finestra della stanza numero 3328 del Waldorf-Astoria Hotel di New York. Tesla si affaccia alla finestra in attesa del suo amico alato e, attraverso la fuliggine del mattino, un battito d'ali incrocia il suo sorriso. La scena si ripete frequentemente e l'eleganza del colombo incontra la mente creativa dello scienziato, creando un ponte d'intensa energia. Tesla ne osserva i fiumi di luce come non aveva mai visto. Ritengo che questo sia il brano più malinconico dell'album. Io e Jonathan ne tratteggiamo i profili con il ritmo incalzante e l'arrangiamento orchestrale. Il flauto con il wha wha è un esperimento per dare voce al richiamo del colombo.

The Silver Cord: l'album si chiude con la voce di **Laura Piazzai**, che vibra tra dimensione fisica e astrale. Contemporaneità e trascendenza si posano sul ciglio della scogliera che delimita le nostre false certezze, e come le particelle di luce suonano l'immensità dell'Universo così il battito del cuore entra a far parte della sinfonia celeste, che risuonerà eternamente anche in assenza dell'uomo. Tesla capisce che il giorno della sua morte non è lontano. Intuisce che prima di

quel passo estremo due pensieri attraverseranno la sua mente: rimpiangerà di non essere riuscito a evitare determinati errori e di non aver tratto vantaggio da alcune occasioni ma, allo stesso tempo, desidererà vivere di nuovo la vita così com'è stata.

Parliamo dei musicisti che ti seguono in questo nuovo capitolo del tuo viaggio?

David Jackson è come sempre ai fiati, però questa volta il suo apporto creativo è arricchito dalla presenza di sua figlia Dorie alla voce. Con linee di basso, precise e risolutive, Jonathan Noyce si conferma ancora una volta il bassista che interagisce più efficacemente con i miei incubi sonori. Alex Elena è una new entry, ma il suo inserimento nel progetto è avvenuto con estrema naturalezza per dare forma alle geometrie ritmiche necessarie. Le tre vocalist hanno scatenato brividi sublimando le parti con seducenti performance.

Sei soddisfatto del risultato o cambieresti qualcosa?

Quando sei alle prese con un progetto operi cambiamenti a ripetizione, ovviamente nella speranza che siano migliorativi… però arriva inevitabilmente il momento di chiudere il capitolo con un definitivo "This was"… voltare pagina cristallizzando nel tempo quanto realizzato. Gli artefici delle grandi opere rock non hanno mai esitato a confessare rimpianti per non aver apportato modifiche, che secondo loro avrebbero rappresentato un punto di svolta. **Ian Anderson** parla spesso con toni critici dell'eccessiva riverberazione delle sale ripresa presso gli Island Studios, locali ricavati da una vecchia chiesa sconsacrata, dove furono effettuate le registrazioni di AQUALUNG. Ma nel recente remix, opera di **Steven Wilson**, quell'aurea d'incanto gotico del 1971 è pressoché scomparsa… e un suono asettico è prevalso, snaturando la magia di luci e ombre esoteriche che pervade l'album originale. Ciò dimostra quanto sia soggettivo il processo che conduce al termine di una creazione artistica… forse il risultato finale è già scritto sulle tavole degli astri, determinato da eventi predestinati. Mi vengono i brividi nel pensare a cosa possa rappresentare un album che, indipendentemente dal suo successo commerciale, rimarrà un momento irripetibile, scolpito sui solchi di un cerchio magico.

Dove sta andando la musica?

La risonanza del Big Bang primordiale è sempre più contaminata dalle frequenze acustiche delle attività umane. La soglia di concentrazione all'ascolto è diminuita, proporzionalmente all'aumento degli impulsi sonori che affollano le nostre vite. Gli orologi atomici hanno registrato una variazione della rotazione terrestre, che dimostra quanto il nostro pianeta giri più velocemente rispetto ad anni fa, così noi ne assecondiamo il ciclo raddoppiando il ritmo del nostro *modus vivendi*, grazie alla tecnologia che ci aiuta a svolgere operazioni con estrema rapidità. In questo quadro generale la musica non riveste più il suo ruolo tradizionale, trasformandosi in un background multimediale continuo. Il suono diviene immagine, la parola si trasforma in movimento, la materia in ologrammi e il tutto viene regolato da un sistema di *utilities* computerizzate.
Benvenuti nel futuro, dove la parola musica non avrà più significato. Scenari apocalittici a parte, possiamo dormire sonni tranquilli perché in Italia tutto procederà al rallentatore.

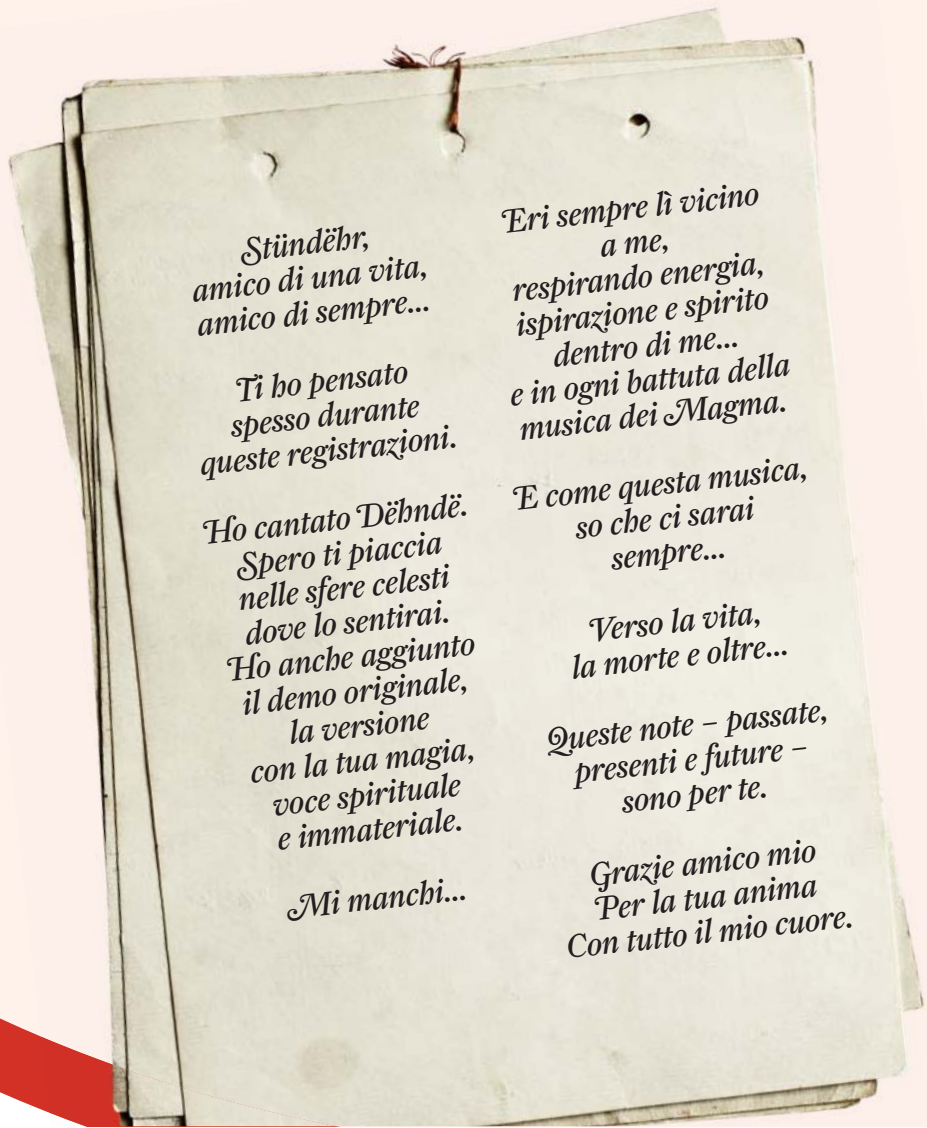
Grazie Guido, un saluto a tutti i lettori e… **Prog on!**

Jerry Cutillo (2022).

PER UN AMICO

KÃRTËHL dei Magma è un sentito omaggio di **Christian Vander**, anima e batterista del gruppo, a **René Garber**, trovato morto il 15 agosto 2015 dai vigili del fuoco nella sua casa parigina. Sembra che il decesso risalisse al dicembre 2014, purtroppo nessuno si era reso conto della sua scomparsa! Probabilmente questa terribile storia ha colpito profondamente Vander che l'ha voluto ricordare con un grande album, in cui il loro pianeta, Kobaia, è meno presente concettualmente…

Testo: **Carlo Camilloni**



Stündëhr,
amico di una vita,
amico di sempre...

Ti ho pensato
spesso durante
queste registrazioni.

Ho cantato Dëhndë.
Spero ti piaccia
nelle sfere celesti
dove lo sentirai.
Ho anche aggiunto
il demo originale,
la versione
con la tua magia,
voce spirituale
e immateriale.

Mi manchi...

Eri sempre lì vicino
a me,
respirando energia,
ispirazione e spirito
dentro di me...
e in ogni battuta della
musica dei Magma.

E come questa musica,
so che ci sarai
sempre...

Verso la vita,
la morte e oltre...

Queste note – passate,
presenti e future –
sono per te.

Grazie amico mio
Per la tua anima
Con tutto il mio cuore.

Questa è la toccante dedica di **Christian Vander**, anima dei **Magma**, a **René Garber**, vero e proprio "spirito guida" della band sin dall'inizio. Per cui, prima di analizzare il disco, vorrei parlare di Garber e della sua storia. René (Berlino, novembre 1945 – Parigi, agosto 2015) proviene da una famiglia di musicisti, che nel 1952 si trasferisce dalla Germania a Parigi. Vista la tradizione musicale di famiglia, nel 1960 si iscrive al conservatorio per studiare sassofono. Cinque anni dopo inizia a frequentare i jazz club della capitale francese e proprio in uno di questi una sera conosce Christian Vander, che all'epoca suona rhythm'n'blues. È il batterista a notare tra i musicisti quel sassofonista folle, capace di suona-

re per ore di fila, appunto René, che da subito battezza Stündëhr (pazzo). Da quel momento nasce un legame artistico e umano incredibile, dove anche le parole diventano superflue per la forte intesa tra i due, cementata ancor più dalla comune e sfrenata passione per **John Coltrane**. Verso la fine dell'estate 1969, dopo un tour, Vander e **Laurent Thibault** decidono di dare vita a un nuovo gruppo. Subito chiamano Garber, che all'epoca fa parte dei **Contrepoint**, gruppo progressive jazz rock in cui suona il sax soprano; (sulla compilation PUISSANCE 13+2, edita nel 1971 dalla Thélème, è presente la lunga *Unfathomable Of The Seventh Time*, 8:10, unica testimonianza di René, che abbandona il gruppo nello stesso anno. Nella raccolta, ristampata dalla Musea nel 1993, sono presenti anche i Magma con *Mekanik Kommando*. Il brano appare in quattro sezioni (28' totali) nell'album postumo CONTREPOINT, che la Monster Melodies Records pubblica nel 2017, assemblando registrazioni degli anni 70.

La copertina di KÃRTËHL è stata realizzata da Gérald Nimal, grafico e disegnatore francese, nel giro Magma da diversi anni. In alto: Magma live 2022.

La nuova formazione di Vander, Thibault e Garber all'inizio non ha nemmeno un nome, ma René con il clarinetto basso e le parti vocali è già il centro gravitazionale dei futuri Magma. La sua umiltà non ha uguali. È un musicista completo ma non si sente sufficientemente tecnico per registrare, per cui si tira indietro per l'incisione del primo e omonimo doppio album (1970), lasciando il posto a **Teddy Lasry**. Non è attivo come strumentista ma partecipa in ogni fase creativa, rivelandosi come il musicista più importante e nascosto del gruppo. A lui e Vander si deve la creazione di **Uniweria Zekt Kobaien Movement** (UZMK) per promuovere musica di alto livello. Contemporaneamente creano il logo dei Magma, poi presente su tutti i loro dischi. Il suo rientro ufficiale nel gruppo avviene nel 1972 con la registrazione di un brano per il film *Moi y'en a avoir des sous*, diretto da Jean Yanne, mai pubblica-

SERGE ORLIK

KAMAL BAHLOUL

BRUNO GAGLIARDI

Magma live 2022.

SERGE ORLIK

AGO SAURO

to su disco. Il 1973 è l'anno magico della creazione del capolavoro che proietta i Magma verso la notorietà: l'inarrivabile MEKANÏK DESTRUKTÏW KOMMANDÖH. Garber partecipa all'album e al relativo tour. Poi torna al suo ruolo di assenza/presenza. È lui che una sera a Cannes, a casa di un giornalista, suona gli accordi di quello che di lì a poco sarebbe diventato *Köhntarkösz*. Rientra alla fine del 1977 per la registrazione e il tour di ATTAHK. In tale occasione verrà indicato con il grado di 1st Lieutenant (primo tenente), che manterrà anche nel 1980 in occasione del live RETROSPEKTIW, che celebra i dieci anni di attività discografica (9/11 giugno, Olympia, Parigi). Di lui si ritrova traccia ufficiale nel 1984 su MERCI come compositore di *Eliphas Levi*. Su ARCHIW I & II, doppio Cd incluso nel cofanetto STUDIO ZÜND (2008), è presente una differente versione di *Eliphas Levi*. Dopo MERCI i Magma vengono messi in sospensione per qualche anno, per poi riprendere alla grande fino a oggi. Garber continuerà a suonare nei jazz club con rapidi rientri nei Magma, tipo i numerosi concerti al Le Triton, quasi una seconda casa per la band.

È solo da tutta questa storia che si può iniziare a parlare di KÃRTËHL in maniera compiuta, la spiritualità è racchiusa e descritta nella dedica iniziale. Nella musica, comprese due bonus track conclusive, risulta evidente come il pensiero di Vander è sempre andato all'amico scomparso. Inoltre l'album presenta delle novità di non poco conto. La mitologia kobaiana in questa occasione viene lasciata da parte, i brani non seguono una struttura narrativa globale, anche perché, a differenza del passato, le composizioni non sono a carico del solito Vander. L'apertura è affidata alla sua *Hakëhn Deïs*, che ha origine alla fine degli anni 70. Si tratta di un brano solare, gioioso, dove il basso di **Jimmy Top** (degno figlio di Jannick, altra figura storica dei Magma) lega strepitosamente il tessuto ritmico alle voci. Ascoltando la versione del 1978 (presente come bonus), il lavoro di arrangiamento fatto da Vander è notevole. È uno sprazzo di luce dopo il crepuscolo e il silenzio della pandemia Covid, con la stasi forzata che ne è conseguita. *Do Rïn* ÐlÐ Üss, composta da **Hervé Aknin**, ha scale incrociate delle voci supportate dalla ritmica complessa e serrata, con Vander, a dispetto dell'età che avanza, in forma strepitosa. *Irena Balladina* di Vander è molto jazz oriented, con accenni quasi brasiliani nell'introduzione, a sottolineare la grande varietà di questo lavoro, in cui il leader si è dichiarato felice della partecipazione compositiva degli altri componenti della band, cosa che non è accaduta spesso nei lavori precedenti. *Ðalomëhnd/ëm Ðarreï* è di **Thierry Eliez** e ci riporta in territorio Magma al 100%. Un ostinato iniziale deflagra nel coro marziale, con il tessuto ritmico e melodico di stampo classicamente kobaiano; Jimmy Top è un Jannick potenziato e aggiornato, la formula della doppia tastiera (dopo la precedente formazione con una sola tastiera e vibrafono) ricrea il connubio ritmico/armonico di cui se ne sentiva la mancanza. È un brano che si può collocare tranquillamente in epoca ÜDÜ ÐÜDÜ (1976) e ATTAHK (1978). Lo stesso si può dire di *Ðïï Mëlëhn Tü*, composto da **Simon Goubert**, cadenzato e tribale, vero e proprio canto rituale kobaiano, che sfocia in momenti quasi gospel e lirici. Con *Dëhndë*, ancora di Vander, si entra nel ricordo, nella dedica e nella celebrazione di Garber. È la versione definitiva di un brano risalente al 1978, dove aleggia la visione e l'ispirazione che Garber ha profuso nel gruppo con passione e dedizione. Il concetto Magma va oltre l'universo sonoro. È un modo di sentire e fare musica… è una visione spirituale del tutto… è l'energia che anima l'universo… è la freccia di luce puntata verso l'infinito. I musicisti attuali e quelli passati ne sono rimasti illuminati. È un universo artistico con i suoi miti e leggende e, soprattutto, delle donne e degli uomini che gli hanno dato voce e suono nel corso del tempo. Due bonus finali: *Hakëhn Deïs* (registrazione del 1978) con Vander al piano e voce e Garber alla voce, ci fa stringere il cuore nel sentire quanto Stündëhr Garber ha donato al cuore Zeuhl, in questo caso il suo impulso ritmico vocale. La conclusiva *Dëhndë* (sempre registrazione del 1978) vede il solo Garber al piano e alla voce, grande omaggio al musicista più importante dietro le quinte della saga Magma. È l'ultima gemma che chiude questo grande disco. È un salto indietro nel passato, nel presente e nel futuro. Eterno!
Quando la musica finisce possiamo solo dire a nostra volta…
Grazie amico nostro
Per la tua anima, con la tua magia, voce spirituale e immateriale.
Con tutto il nostro cuore.
Di zur zanka kobaia
(il tuo sole eterno). Ⓟ

> **«*Dëhndë* è la gemma che chiude questo grande disco. È un salto nel passato, nel presente e nel futuro. Eterno!»**

NOVITÀ

IL MAGAZINE A FUMETTI CULT NEL MONDO FINALMENTE ANCHE IN ITALIA

Il terzo (imperdibile!) volume, in edicola dal 28 dicembre

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/heavymetal
versione digitale disponibile dal 25 dicembre

Sinfonia Celeste

CELESTE WITH CELESTIAL SYMPHONY ORCHESTRA (Mellow Records) è il titolo del nuovo capitolo della storia di **Celeste**. Il gruppo, animato da **Ciro Perrino**, sin dall'inizio della sua avventura nel lontano 1972 aveva un sogno nel cassetto, realizzato oggi con un album dalla doppia anima, classica e rock, sia pure "gentile".

Testo: **Guido Bellachioma**

Hai ancora tanta energia da immettere nel progetto Celeste e "dintorni", visto che negli ultimi anni hai prodotto più dischi che negli anni Settanta. Cosa ti ha stimolato a tornare con una veste orchestrale, in verità prevedibile pensando ai tuoi trascorsi...

Bella domanda, Guido! Gli anni Settanta mi sono serviti per chiarire sempre meglio quello che sarebbero poi stati gli anni successivi. **Il Sistema** (la mia band dal 1969 sino a tutto il 1971) era stata una sorta di fucina. Già lì sperimentavamo la fusione di musica classica e rock. Ricordo che fummo i primi a proporre nel 1970 *Una notte sul Monte Calvo* di **Modest Musorgskij** in "salsa elettrica", riducendo l'intera partitura dell'orchestrazione per destinarla a cinque elementi e otto strumenti. Avevamo anche approntato *Nelle steppe dell'Asia Centrale* di **Aleksandr Borodin**. Era molto suggestiva. Purtroppo la registrazione è andata perduta, mentre quella del capolavoro di Musorgskij riuscii a fissarla in sala prove, infatti figura in Cd e 33 giri. E poi **Celeste** ereditò in parte l'essenza di quell'esperienza. Ricordo che la band nacque, nella sua idea iniziale, anche con due violini e un violoncello oltre agli strumenti tipici del rock. Inoltre **Mariano Schiavolini** suonava anche il clarinetto, **Leonardo Lagorio** il flauto, io stesso ero prossimo a diplomarmi in flauto al conservatorio e, sconsideratamente, nel contempo mi stavo dedicando allo studio dell'oboe. Quindi potrei dire che l'impianto e la ricerca delle sonorità erano piuttosto orientate verso l'ambito della musica classica e sinfonica. E il Mellotron faceva capolino!

A sinistra: foto incluse nell'interno della copertina. Il dipinto per la cover del Cd s'intitola *Boschi*.

Cambia il modo di comporre in un disco simile? La fusione tra musica classica e rock ha affascinato tanti artisti, che non sempre hanno trovato un punto di equilibrio per unire questi mondi. Tu pensi di esserci riuscito?

Non credo che cambi il modo di comporre. Cambiano gli orizzonti. Ma, sai, per me scrivere un brano per solo pianoforte o per una orchestra intera non fa differenza. L'intensità è sempre la stessa. Non per nulla un brano di solo pianoforte, ad esempio, se sai osservarlo e analizzarlo, al suo interno contiene tutte le parti che puoi assegnare eventualmente all'orchestra. Non so se sono riuscito nell'intento di unire questi due mondi che, apparentemente, sembrano differenti e distanti, per cui lascio agli ascoltatori e agli esperti "l'ardua sentenza". Sono soddisfatto di come siamo giunti al risultato finale. Per ogni mio progetto passato, sia da solista che con le band, una volta ultimati i missaggi e pubblicati i supporti, non mi curavo più di ascoltare, questa volta continuo a suonare questi brani. Mi sembra un buon segno. Sì. Sono soddisfatto!

Quali sono, o sono stati, i progetti assimilabili a questo?

Per quanto riguarda Celeste ho sempre girato intorno a situazioni assimilabili a quest'ultimo progetto. Intendo dire che sempre stavo per affidarmi a un organico classico, poi rimandavo anche se impostavo idee da elaborare in un secondo tempo. Qui è accaduta la stessa cosa. CELESTE WITH CELESTIAL SYMPHONY ORCHESTRA è nato mentre scrivevo e realizzavo IL RISVEGLIO DEL PRINCIPE (2019) e IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO (2021). L'utilizzo del Mellotron aiuta molto a ricreare atmosfere orchestrali ma non è la stessa cosa. La sfida più grande è stata quella di non creare con-

flitti fra le parti scritte per gli archi e la presenza, a volte ingombrante, di mister Mellotron. In passato ho previsto e curato nei miei progetti solisti (esempio: L'ISOLA in versione Orchestrale e per Small Ensemble) l'uso di organici di matrice classica, però senza far interagire e dialogare i due mondi, come nel nuovo album. Qui tutto è stato pensato in questa direzione e funzione.

Come è andata la registrazione del disco? Hai adottato un metodo diverso rispetto al solito? Quanti problemi hai avuto?

La registrazione del disco è stata leggermente più complessa rispetto alle volte precedenti. Vi sono state soltanto più sessioni in quanto è stato coinvolto un numero decisamente maggiore di musicisti. Io curo in maniera maniacale tutta la pre-produzione per cui in studio ho chiaro in mente il risultato finale, che non si discosta mai più di tanto da come lo avevo concepito. Fornisco a tutti, con largo anticipo rispetto alle date in sala di registrazione, gli elementi necessari a facilitare il lavoro, dalle parti scritte alle tracce complete di ogni brano, prive del loro strumento, per potersi esercitare. Ovviamente in queste versioni iniziali interpreto le singole parti con gli strumenti virtuali, fornendo più indicazioni possibili, ma lasciando liberi gli interpreti di proporre e reinterpretare secondo la loro propria sensibilità. Nulla è definitivo o "ingessato" nella parte scritta. Quindi direi nessun problema se non quello di mantenere la calma e avere costantemente presente il "focus". Ho il privilegio di lavorare con musicisti, sound designer e addetti ai lavori di prim'ordine; amo instaurare un clima di collaborazione e coinvolgimento.

Come è nata la grafica?

È sempre un dilemma la grafica. Si è pensato a due diversi impatti visivi per il progetto. Dopo varie proposte si è optato per una visione "bucolica" per il Cd, infatti il titolo del quadro in copertina è *Boschi*. Per il 33 giri s'inseguiva una idea più astratta. Anche qui varie proposte, poi mi sono accorto che la soluzione l'avevo sotto il naso. L'acquerello è costituito da una delle tante "piccole opere" che mio figlio Ciro sforna quando è in estro creativo. Mi ha sottoposto alcune soluzioni e quella che appare sul vinile mi è subito sembrata adatta, così semplice e fresca al contempo.

Dall'alto: PRINCIPE DI UN GIORNO (1976), IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO (2021) e IL RISVEGLIO DEL PRINCIPE (2019).

La copertina del 33 giri, realizzata da Ciro Perrino Jr.

La scelta dei musicisti da coinvolgere è stata complicata? Sei soddisfatto del risultato?

I musicisti, quelli che ormai considero i "nuovi Celeste", sono per me inamovibili e insostituibili. Sono perfettamente inseriti nel flusso del linguaggio di Celeste senza per questo rinunciare alle loro prerogative di sensibilità e creatività. Per cui un punto fermo: **Enzo Cioffi** alla batteria, **Francesco Bertone** al basso, **Mauro Vero** alle chitarre e **Marco Moro** ai fiati. Per la scelta degli altri musicisti e ospiti, i solisti intendo, mi sono affidato proprio ai loro consigli. L'organico degli archi invece è praticamente lo stesso, meno un solo elemento, che già mi aveva accompagnato nel 2001 nella realizzazione della prima versione de L'ISOLA, quella appunto orchestrale. Segnalo qui la presenza di **Marco Canepa**, con il quale collaboro dai tempi di MOON IN THE WATER, lavoro solista del 1994, che considero il mio *alter ego*. Lui è assolutamente necessario e inamovibile nel doppio ruolo di pianista e soprattutto di sound designer. Poi la meravigliosa scoperta della vocalist **Ines Aliprandi**. Ultimo, solo come segnalazione, **Roberto Tiranti** alla voce in due splendide performance, che hanno fornito un valore aggiunto dal grande impatto emozionale.

Track by track

C'è un filo conduttore nell'album? Similitudini e diversità rispetto agli altri lavori di Celeste?

Il filo conduttore è la continuità nell'ispirazione. È molto arduo perché mi trovo costantemente a misurarmi con il passato, a cui bene o male devo tener fede, pur cercando di aprire e battere nuove strade. Ma amo le sfide. Similitudini? Anche qui lascio il giudizio a chi si pone serenamente all'ascolto. A me pare di sì. Con IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO nel 2021 si è conclusa la trilogia del "Principe Triste", iniziata nel 1976 con PRINCIPE DI UN GIORNO, passando poi per IL RISVEGLIO DEL PRINCIPE. Il nuovo album ha avuto un approccio diverso solo nel fatto che, pur essendo un tutto armonico, non ha dovuto rispettare e seguire un concept. Ogni composizione qui fa storia a sé.

Blu genziana: sin dal primo momento l'ho identificata come apertura ideale. L'incedere e lo sviluppo, tra l'altro, contengono tutti gli elementi che andranno a ripresentarsi nella sequenza successiva.

Nuove galassie: atmosfera tendente al profondo. Quando iniziai a scrivere questo brano ne avevo già compreso le caratteristiche e le peculiarità. Mi obbligò a riflettere. Per un periodo pensai di non inserirlo. Poi l'ascolto finale e la… promozione

Angeliche prospettive: qui abbiamo una sorta di danza, quasi un valzer. L'atmosfera, avvolgente e trascinante, permette di farsi cullare nell'alternarsi dei solisti e della voce di Roberto Tiranti.

Pausa di quiete: l'orchestra dialoga con gli strumenti e con la voce di Ines Aliprandi, andando a creare paesaggi sonori grazie all'orchestrazione discreta e mai troppo presente.

Ali passeggere: la reminiscenza del "vecchio" Celeste qui si fa più evidente. Parrebbe venir fuori da una composizione non compresa e lasciata fuori dall'album del 1976.

Boschi e lanterne: esplorazione di territori più jazzati. La band ha dato il meglio in quanto si è ritrovata più a casa. Alternanza di tre quarti, sei ottavi, nove ottavi. Tanto swing, ma sempre in salsa rock.

Druidi e musici: la voce di Tiranti è determinante per sottolineare i passaggi intensi, a tratti quasi drammatici.

Foto presenti nell'interno di copertina.

Sogni Elisi: ecco il primo episodio di largo respiro, dove gli archi la fanno da padrone. I veri protagonisti sono loro con la voce della Aliprandi. Solo uno strumento a fiato a disegnare sottili melodie, poi il canto maestoso del Mellotron supportato dagli archi.
Cascate di cristallo: primo strumentale, che si contraddistingue per vari spazi dedicati ai soli degli strumenti e ai loro dialoghi. Sul lungo finale si alternano diverse melodie.
Maurice: secondo strumentale. Qui mi sono divertito ad affiancare variazioni di tempo e ritmo. Avevo bisogno di tempi dispari da fondere con momenti più rilassati in tempi pari. Spero di esserci riuscito.
Echi: è una specie di scherzo. Un episodio di passaggio fra una situazione e un'altra. In studio, grazie ad alcune felici interpretazioni creative della sezione ritmica, nate sul momento, questo "brutto anatroccolo" si è trasformato in uno dei più interessanti momenti dell'album.
Ombre cremisi: altra composizione di largo respiro. Il "grosso" degli archi permea gli spazi e crea atmosfere sognanti, dove si alternano voce maschile e femminile. Il Mellotron disegna una malinconica melodia.
Ametista ed opale: qui la sequenza giunge al culmine con la chiusura strumentale. Penso che concluda degnamente il progetto, che ha occupato cinque anni della mia vita in maniera completa e totalizzante.

Difficile portare un progetto simile dal vivo, visto che ormai non ci si riesce neanche con cose più semplici. Ti senti mai frustrato a non poter suonare composizioni simili dal vivo? I Celeste sono solo un gruppo da studio?

Altro tasto dolente. Celeste in fondo è nato quasi come un gruppo da studio. Io tra l'altro adoro scrivere per cui… Per quanto mi riguarda ho suonato in concerti, serate e servizi, o attrazioni (come si chiamavano negli anni 70) per tanti anni. Mi piace il contatto con il pubblico. Ma parlando specificamente di Celeste la cosa si farebbe ardua. No. Non mi sento frustrato. Sono realista. Non credo sarebbe agevole portare dal vivo tutti i musicisti, pensando anche agli impegni che hanno in altri progetti. Mi hanno già contattato per dei concerti in Canada, anche le richieste da Giappone, Corea del Sud e Messico sono all'ordine del giorno. Ma sono sempre costretto a declinare gli inviti. I problemi organizzativi sono importanti e difficilmente risolvibili. Soprattutto di questi tempi.

Cosa ci aspetta dal pianeta Celeste?

Grandi sorprese. Intanto sto lavorando a Celeste capitolo 5. Pronto per il 2024. Ho già messo giù venti minuti, ripartiti fra tre brani, che vedranno il ritorno alle atmosfere di PRINCIPE DI UN GIORNO. Più intimità e atmosfere acustiche, lievemente jazz oriented. Questo anche per rispettare l'inclinazione, la provenienza culturale e la predisposizione di tre quarti della band. Infatti Enzo Cioffi, Francesco Bertone e Marco Moro vengono da esperienze jazz, sono molto affiatati in quanto suonano spesso insieme. Solo Mauro Vero arriva da un ambito più rock. Vedremo. Sempre in tempo per cambiare, però… Poi i cinquanta anni dalla pubblicazione di PRINCIPE DI UN GIORNO. Posso anticipare che si tratterà di un album doppio e Cd singolo di lunga durata… forse doppio pure lui se non dovessimo riuscire a stare negli ottanta minuti di un Cd. Abbiamo sperimentato a lungo con le nuove tecnologie, così siamo riusciti a togliere dal disco originale (il master e le registrazioni con le tracce separate sono andati perduti decenni fa) la mia voce. Per cui abbiamo la base completa sulla quale inserire nuovi elementi. L'idea è di reinserire quella che nel 1976 avrebbe dovuto essere la voce originale, ovvero **Nikki Berenice Burton**, che aveva curato l'adattamento dei miei testi in lingua inglese. Il progetto era nato per voce femminile e in inglese. Poi vorrei risuonare completamente PRINCIPE DI UN GIORNO con la band odierna. Quindi una versione dell'album come avrebbe dovuto essere cinquant'anni fa, oltre a quella di come lo viviamo adesso.

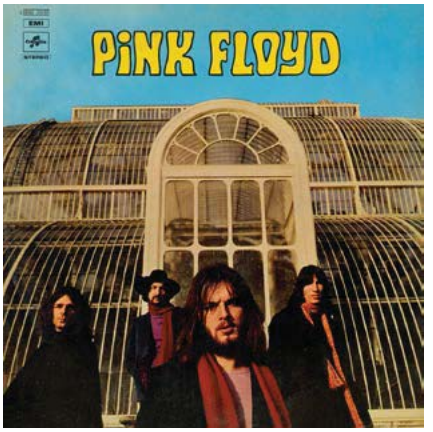
I RAGAZZI DEL SOLE
COLLEZIONISTA ANTIQUARIO
ACQUISTA DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI:
BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.
ANCHE INTERE COLLEZIONI, MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

Strane
copertine
targate
Pink Floyd!

Quello che non ti aspetti da una copertina dei **Pink Floyd**.
Tutti conoscono quelle con la mucca (ATOM HEART MOTHER)
o il prisma con i raggi colorati (THE DARK SIDE OF THE MOON).
E anche quelle meno conosciute non hanno segreti.
Ma ve ne sono alcune con un'immagine diversa o persino con grandi errori…

Testo: **Stefano Tarquini/The Lunatics***

Ne abbiamo scelte quindici tra le più strane, cercando di ricostruire la loro storia. Queste copertine diverse, alcune particolarmente rare, altre un po' meno, sono interessanti e ricercate dai collezionisti e apprezzate dai fan.



THE PIPER AT THE GATES OF DAWN

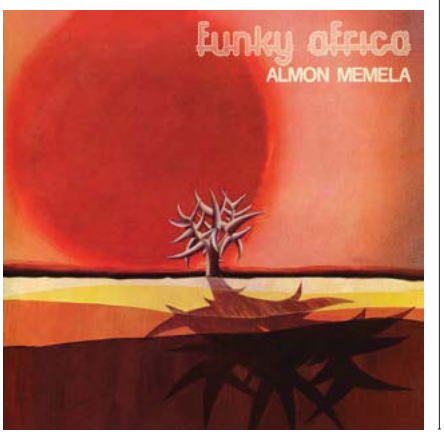
(Italia, 1971)
EMI – Columbia Records 3 C062-04292
Valutazione: 5/5

Si tratta di una speciale e rara edizione originale italiana, stampata solo nel 1971 (maggio/giugno). Alcuni giornali degli anni 80 riportano la data del 22 giugno, per cui in prossimità dei concerti italiani di giugno 1971 (il 19 a Brescia e il 20 a Roma). Ovviamente, mancando la conferma ufficiale della EMI, non possiamo che fare supposizioni sul reale giorno di uscita. Da notare che il lacquer fu tagliato il 22 aprile. La copertina, totalmente differente rispetto alle altre edizioni internazionali, riporta una foto del gruppo con **David Gilmour** davanti ai Kew Gardens di Londra (uno scatto promozionale del 1969 di **Storm Thorgerson**). Non appare il titolo, al centro in alto si trova il nome del gruppo a lettere gialle, in alto a sinistra presenta il numero di catalogo, il doppio logo nero EMI/Columbia, la parola Stereo racchiusa da tre bordi. Esce in due versioni, con etichetta nera e azzurra a poca distanza di tempo.

THE PIPER AT THE GATES OF DAWN

(Turchia, 1978)
Neu Records 1003
Valutazione: 5/5

La prima rara stampa turca, conosciuta tra i collezionisti come TREE COVER, mostra un albero stilizzato su un paesaggio desertico arancione, che rappresenta il Dead Vlei, area protetta del Namib-Naukluft (Namibia). Il titolo, fronte e retro, riporta semplicemente Pink Floyd. Il retro è più chiaro con lo stesso motivo mentre il nome è in nero, i titoli dei brani sono scritti al centro in basso su due colonne. *Take Up Thy Stethoscope And Walk* è riportata sul retro come sesto brano del lato B, in realtà occupa la medesima posizione ma sul lato A. Ma non tutti sanno che la copertina turca è stata presa da un disco ufficiale di **Almon Memela**, compositore e chitarrista jazz sudafricano, anche produttore per la WEA: FUNKY AFRICA (Atlantic, ÐATC 9583, 1975). La copertina è stata prodotta dalla Artone Press sudafricana.



A SAUCERFUL OF SECRETS

(Turchia, primi anni 70)
Capitol Records GT-1033
Valutazione: 3/5

Rara edizione turca. Copertina con l'immagine di UMMAGUMMA (novembre 1969), per cui suppongo sia di produzione post 1970. La strana copertina è formata da due fogli attaccati tra loro e uniti con plastica trasparente. Rispetto a UMMAGUMMA ha il numero di catalogo americano (Stereo ST 5131) nell'angolo in alto a destra e il logo EMI-Capitol con la dicitura High Fidelity nell'angolo in basso a sinistra. Il retro è bianco. In alto a sinistra il doppio logo EMI e Capitol, mentre in alto a destra il numero di catalogo ST-5131, invece al centro Pink Floyd a lettere rosse. Il titolo (A SAUCERFUL OF SECRETS) è più piccolo e a lettere nere, sotto ci sono nell'ordine la scaletta dei brani in due colonne (Taraf 1 e Taraf 2), la scritta Diger Yeni Stereo Capitol Lp, con sotto gli altri album inclusi in questa serie. I crediti sono in basso al centro, ovviamente in turco, e dentro il riquadro "Gramofon Limitet Sirketi tarafindan imal edilmistir. Yesilkoy – Istanbul". L'eti-

**Ricerca a cura di Stefano Tarquini.*
Per notizie e dettagli più precisi,
consultare il sito The Mr. Pinky Discography.
Le valutazioni della rarità dei dischi in questa pagina sono personali (da 1 a 5).
https://digilander.libero.it/mrpinky/index.htm

chetta Capitol, di colore verde, presenta in alto il logo argentato della casa discografica, con sotto ancora Pink Floyd e A SAUCERFUL OF SECRETS. Il numero di catalogo è come quello americano con la seguente dicitura a lettere argentate: Turk Mali Made in Turkey.

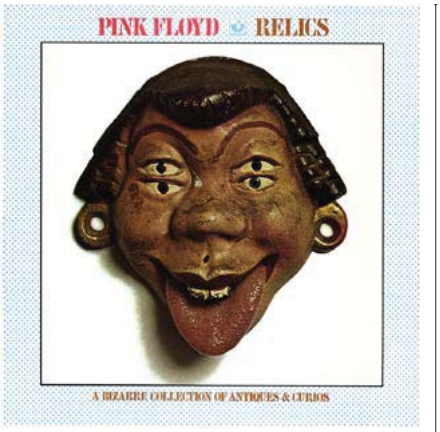
MASTERS OF ROCK

(Olanda, 1974)

Columbia Records 5C 054-04299

Valutazione: 2/5

È l'unica copertina, laminata in stile pop-art, realizzata da **H. Baas**. Utilizza sul fronte la foto interna di MEDDLE, rielaborata con **Syd Barrett** al posto di **David Gilmour** in uno sfondo grigio, solo **Nick Mason** ha la stessa posizione in entrambe le immagini. In alto ci sono il titolo e il nome del gruppo, a sinistra il doppio logo EMI e Columbia in verde. Il retro è bianco con parte della discografia dei Floyd (sette album). In alto al centro c'è scritto Also Available, a sinistra il numero di catalogo. L'etichetta è l'originale nera della Columbia con lettere argentate. Il numero di catalogo è a destra con a sinistra il classico logo ovale della Columbia, in basso The Pink Floyd e Stemra.



RELICS

(USA/Australia, 1971)

A) Harvest Records SW-759 (USA)

Valutazione: 1/5

B) EMI-His Masters Voice Drum-8026 / SOELP-9791 (Australia)

Valutazione: 1/5

Per RELICS i Pink Floyd si avvalgono del design esclusivo di Nick Mason, progetto poco costoso rispetto a quelli della Hipgnosis. È lo schizzo a penna di un arzigogolato macchinario, composto da molteplici strumenti musicali su cui svetta imperioso un enorme organo a canne. Ma esistono grafiche differenti per alcune edizioni americane, sudamericane e derivate. La versione statunitense esce con l'effige tridimensionale di un'antica maschera atzeca double face, disegnata da **David Coleman**. In realtà l'immagine riproduce degli apribottiglie in ferro pitturato, che hanno dei fori nelle orecchie per essere appesi al muro. In Australia la EMI pubblica RELICS con l'immagine di undici monete antiche, poggiate sopra una vecchia carta nautica del '700.

RELICS

(Venezuela, 1972)

EMI-Odeon Records SOLP-7292

Valutazione: 5/5

La prima edizione esce in Venezuela per la Odeon nel 1972, unica con il disegno di Mason, a differenza di tutte le altre, che utilizzano la maschera. La copertina è di chiara derivazione inglese, ma stranamente vi sono state aggiunte delle piante "sospette" (quasi sicuramente canapa indiana), unico caso conosciuto, e l'etichetta è gialla. Prodotta Corporacion Los Ruices. Da notare che il bordo del disco riporta il titolo in spagnolo, RELIQUIAS.

RELICS

(Spagna, primi anni 70)
Emidisc 1 J 048-50.740
Valutazione: 5/5

Rara versione, forse promozionale, di cui dal 2012 se ne conoscono due/tre copie. In copertina c'è il disegno di un gondoliere e del ponte di Rialto (Venezia). Davanti il titolo e il nome della band, la data 1971, più Emidisc e R-41. Il retro ha il numero di catalogo nell'angolo in alto a destra, oltre alle scritte Estereo También puede reproducirse con tocadiscos Mono. The Pink Floyd RELICS è a sinistra, con accanto la scaletta dei brani in inglese e in spagnolo, in alto, sempre a sinistra, la scritta Ap Lucio con, nella metà in basso, i titoli della Emidisc Series in lettere nere; in basso Dep. Legal B. 37.859 – 1971, Cia. del Gramòfono-Odeon, S.A.E. – Barcelona e Mod. 3367.

OBSCURED BY CLOUDS

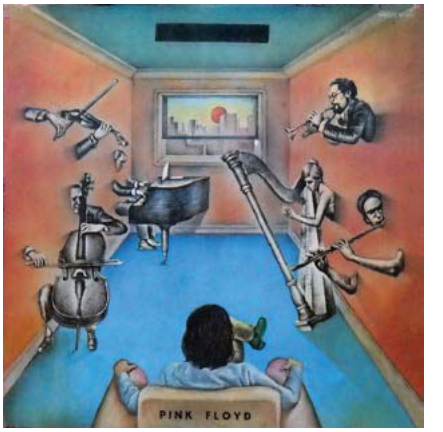
(Taiwan, sconosciuto l'anno di pubblicazione)
Shan-Sin Records MJ Hits-7017
Valutazione: 5/5

Prima edizione di Taiwan, pubblicata dalla Shan-Sin, conosciuta anche come Major Hits. Copertina non gatefold con una foto a colori dei Floyd sopra una staccionata, periodo 1969. L'involucro trasparente riporta la scritta bianca Pink Floyd OBSCURED BY CLOUDS. Il retro è standard con le foto del film e i crediti in cinese su sfondo nero. Etichetta bianca con il logo MJ in alto, sotto il titolo e nome del gruppo, al centro Side A, numero di catalogo, brani numerati e crediti tra parentesi. 33 giri uscito anche con etichetta verdina MJ Hits e per la Cell Records con etichetta arancione.

OBSCURED BY CLOUDS

(Turchia, 1978)
Sierra Records LP-1780
Valutazione: 3/5

Edizione con copertina davvero "unica", visto che presenta una foto dei **Queen** invece che dei Pink Floyd. Nonostante alcune ricerche presso collezionisti turchi, nessuno sa il motivo ufficiale di questa "stranezza". L'unica cosa certa è la sua produzione negli stabilimenti EMI-Kent, probabilmente in 500-600 copie. Una volta particolarmente rara, ora ha un coefficiente di rarità medio-alto. Sul fronte la grande foto a colori è dei Queen dal vivo, ma con la scritta Pink Floyd a caratteri colorati in alto, poco sotto OBSCURED BY CLOUDS, in piccole lettere azzurre, logo della Sierra, süper stereo e numero di catalogo. Il retro è tutto azzurro con le canzoni e i crediti in bianco, divisi in due metà, con titolo e sottotitolo del film. L'etichetta della Sierra Records è nera con il logo in alto, poco più in basso Pink Floyd, OBSCURED BY CLOUDS e *Music from the film The Valley* e numero di catalogo.

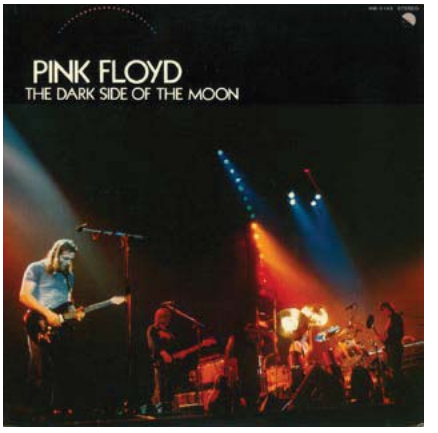


THE DARK SIDE OF THE MOON

(Nicaragua, 1976)
Casa discografica sconosciuta – Numero di catalogo 804 A/B
Valutazione: 5/5

Edizione promozionale, stampata in Nicaragua e distribuita alle stazioni locali, come Radio Satelite di Estelì, o destinate al solo mercato centroamericano. Il 33 giri è rarissimo e molto ricercato dai collezionisti, tanto che finora se ne conoscono solo 3/4 copie. Faceva parte di una serie limitata nicaraguense di dischi rock internazionali, denominata Grandes Exitos. Solo in un secondo tempo pochi esemplari si sono visti nel mercato nordamericano e online. La copertina, senza nessun aggancio grafico con quella originale, ha un disegno naif sul davanti, al centro in basso Pink Floyd. Il retro riporta Pink Floyd (Grandes Exitos) in alto e in basso EL

LADO OSCURO DE LA LUNA. La strana ideazione era ritenuta da tutti invenzione dell'ignoto produttore, finché non abbiamo scoperto che la copertina è quella dell'album MARITA di **Harris Chalkitis**, edizione francese. Chalkitis, artista di origine greca ma nato in Egitto, è componente dell'ultima formazione degli **Aphrodite's Child**, con cui incide come polistrumentista il loro capolavoro: 666 (1972). MARITA (Barclay 80565, 1975) ha la stessa copertina, con il disegno firmato **Lagarigue**, mentre nell'angolo in alto a destra ci sono la casa e il numero di catalogo (stessa cosa per la ristampa, sempre francese, del 1976, ma con differente numero di catalogo, 90031). È impossibile non notare che la striscia nera sul disco dei Pink Floyd, posizionata nella parte centrale superiore del fronte copertina, copre il nome di Harris Chalkitis, mentre il numero di catalogo è stato talvolta eliminato tagliando l'angolo. L'ipotesi più plausibile, mettendo insieme questi indizi, è che la cover di Chalkitis sia stata utilizzata per gli album di tutti gli artisti di questa serie, coprendo i crediti originali e aggiungendo il nome del gruppo di volta in volta, sempre sulla poltrona in basso, facendo rimanere bianchi il retro e l'etichetta, al massimo con poche scritte essenziali.



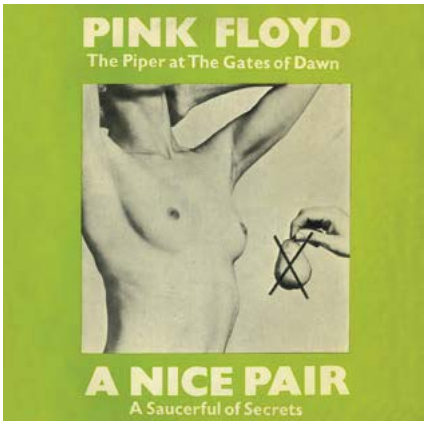
THE DARK SIDE OF THE MOON

(Giappone, 1978)

Toshiba-EMI Records HW 5149

Valutazione: 5/5

È considerata senz'altro la più rara edizione di THE DARK SIDE OF THE MOON, pubblicata dalla Toshiba-EMI per il suo Club Edition. La casa discografica nipponica durante la seconda metà degli anni 70 gestisce la vendita per corrispondenza con questa sezione, che però non funziona bene. Rimane operativa solo 1-2 anni, distribuendo alcuni album EMI, scelti nei cataloghi dei più famosi artisti (Beach Boys, Jeff Beck, The Band, Pink Floyd, Elton John ecc). L'obiettivo è sviluppare le vendite dei gruppi rock popolari in Giappone. In copertina c'è una foto live di **David Redfern**, scattata al concerto di Monaco del 1° marzo 1977 (ecco perché è comunemente chiamato dai collezionisti LIVE COVER). Contemporaneamente in Giappone la Sony Records crea il Sony Family Club. I dischi di entrambe le serie sono estremamente rari, forse per la breve durata di entrambe le iniziative e la pubblicazione senza l'OBI, oltre al fatto che molti hanno copertine differenti dalle originali. Questa edizione, praticamente mai circolata nei negozi di dischi, è estremamente rara, tanto da essere valutata nel corso degli anni anche $10.000. L'album non viene commercializzato perché realizzato senza l'autorizzazione dei Floyd, che costringono la casa discografica a distruggerlo… quasi completamente! Il disco non ha mai avuto l'OBI, e, quindi, sicuramente non inteso per una distribuzione commerciale vera e propria.



A NICE PAIR

(Turchia, 1974)

Max Records 1776

Valutazione: 4/5

In Turchia A NICE PAIR, che raccoglie THE PIPER AT THE GATES OF DAWN e A SAUCERFUL OF SECRETS, non esce doppio ma come due album singoli. Ha una strana copertina non apribile di colore verde, che mostra parte della foto centrale presente nell'edizione europea (la donna nuda). È una versione molto rara e ricercata dai collezionisti. Mentre per A SAUCERFUL OF SECRETS si conoscono bene i dettagli, la stessa cosa non si può dire per l'album di esordio dei Floyd. La sua pubblicazione non è confermata perché mai visto da un collezionista. Finora, benché presente nelle principali discografie, si presume la sua esistenza solo ponendolo in relazione con l'uscita di A SAUCERFUL. La copertina, con la donna nuda al centro, ha sopra la foto le scritte Pink Floyd (grande) e THE PIPER AT THE GATES OF DAWN (piccola); sotto A NICE PAIR (grande) e SAUCERFUL OF SECRETS (piccola), tutte in lettere bianche. Il retro, della medesima colorazione, mostra le copertine di altri quattro 33 giri, oltre a crediti e titoli dentro dei riquadri neri, logo della Max in alto a destra insieme alla scritta Stereo e al numero di catalogo. L'etichetta è blu, con Pink Floyd A

NICE PAIR (A SAUCERFUL OF SECRETS) e un errore… **Gilmour** nei crediti del brano *A Saucerful Of Secrets* è scritto **Gilmaour**.

WISH YOU WERE HERE

(Germania Est, 1983)
Amiga Records 855 979
Valutazione: 1/5

La copertina, opaca e nera come se avesse una busta di plastica, mostra il logo con le mani meccaniche stampato nel mezzo del fronte. In alto a destra c'è la scritta Amiga a lettere bianche maiuscole. Nel retro ci sono tutti i crediti in tedesco: Schallplatte und Abtastnadel von Staub frei halten. Schallplatte entweder senkrecht stehend oder auf ebener Unterlage bis zu 20 Stuck ubereinanderliegend aufbewahren. Umgebungstemperaturen ueber +35 C vermeiden. VEB DEUTSCHE SCHALLPLATTEN BERLIN, DDR. Made in German Democratic Republic. Reproduktion: Prust / Gestaltung: EMI Lithographie und Druck: VEB Gotha-Druck Ag 511/01/83/A Verpackung nach TGL 10609. Sotto il prezzo (16,10 M) e più in basso la scaletta dei brani su due colonne, oltre al commento, sempre in tedesco, di Peter Wicke.

WISH YOU WERE HERE

(Russia, 1991)
ANTROP P91-00213-14
Valutazione: 2/5

Questa edizione, realizzata dalla Antrop di St. Petersburg e prodotta dalla Center of Rock'n'roll Congregations of United Evangelist-Lutheran Churches of Russia, è uscita con varie etichette nel 1991, poi ristampata nel 1992. Riporta anche il numero della Melodya, casa discografica statale dell'Unione Sovietica (P91-00213/4). La copertina non apribile è disegnata. Sul fronte ha le lettere in cirillico con Pink Floyd e WISH YOU WERE HERE. Non tutti sanno che la cover delle stampe russe è disegnata in maniera differente rispetto alle stampe inglesi. Infatti ha piccoli particolari differenti, che solo a un attento esame possono essere rilevati.

Edizione russa:
A) Il tombino in primo piano è tondo (invece che rettangolare).
B) L'uomo a sinistra è senza occhiali (invece che con gli occhiali).
C) Il secondo palazzo a destra ha il numero 19 nell'angolo (invece che il 20).
D) Il penultimo palazzo a sinistra non riporta nessun numero nell'angolo (invece che il 17).
E) A destra non vi è nulla oltre la parete del palazzo (invece che un container).
F) La prospettiva di destra è più marcata (invece che meno marcata).
G) La seconda ombra del palazzo a destra è più grande (invece che più piccola).
H) Non vi è nessuna tettoia e/o finestre nel primo palazzo a destra (invece che tre finestre).
I) Il tetto del palazzo a sinistra ha un finestrone/soffitta uguale a quello del palazzo a destra (invece che semicircolare).
L) Sotto il tetto del palazzo a sinistra non vi è nessun lampione (invece che un lampione).
M) La porta del palazzo a sinistra è alta (invece che bassa).

THE WALL

(Colombia, 1980)
CBS Records C2L-12
Valutazione: 2/5

Le edizioni colombiane di THE WALL sono caratterizzate dalla copertina, apribile, con i disegni di **Gerald Scarfe** sul davanti e non la classica cover con i mattoni. Uscì in due edizioni con etichetta rossa e due con etichetta arancione sfumata, ma la versione più famosa è senz'altro quella con un disco in vinile blu. Successivamente escono due ristampe con l'etichetta rossa (Columbia-Sony Records). La copertina è quasi sempre laminata, apribile e con i disegni di Scarfe, che di solito si trovano all'interno, titolo in rosso in alto a sinistra. Sul retro della copertina c'è il logo della CBS e in altro a destra la scritta Estereo Sonido 360 C2L-12 (in alto), mentre nello stesso lato ma in basso il logo CBS e la scritta Tambien disponible en cassette, hecho en colombia por discos cbs marcas registradas.

STONE MUSIC

LA COMMUNITY CON UN MILIONE DI APPASSIONATI DI MUSICA!

Stonemusic.it è il web-magazine connesso alle testate musicali di Sprea Editori: «Classic Rock», «Vinile» e «Prog».
Ogni giorno tante news e articoli d'approfondimento per restare costantemente connessi con il mondo della musica italiana e internazionale!

CLASSIC ROCK | VINILE | PROG | POPULAR | STONE GUIDE | STONE ADVISOR | EVENTI | SHOP

ARTICOLI
NEWS

NOVITÀ! Da oggi nella sezione SHOP di Stonemusic.it potrai acquistare tutti i nostri prodotti: abbonamenti, arretrati, speciali, dischi e gadget!

ENRICO ROLANDI

Steve firma una copia di FOXTROT (Torino).

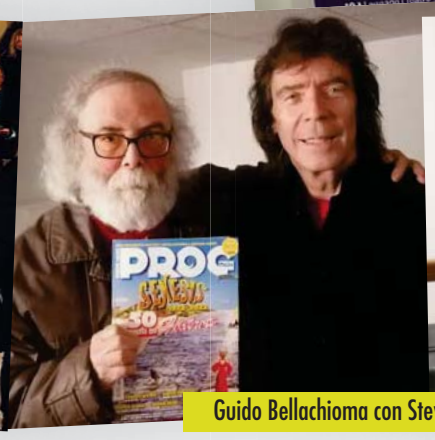
Julius Project: Giuseppe Chiriatti, Marco Croci, Paolo Dolfini (Legnano).

Mino Profumo (Legnano).

«Prog Italia» in tour con Steve Hackett

Due roll-up con la nostra copertina hanno accompagnato a novembre le sei date italiane del tour ***FOXTROT at Fifty***, che ha visto la band di **Steve Hackett** omaggiare i 50 anni del capolavoro dei **Genesis**. Grazie al fantastico team di Fanshopping che li ha portati al seguito con il merchandising dell'artista, montandoli e smontandoli in ogni concerto. Grazie ad Anna Scarfato di Fanshopping per le foto dei nostri roll-up on the road.

Sergio Nanni e Marco Odescalchi (Milano).



Guido Bellachioma con Steve Hackett e Paul Whitehead (Roma)

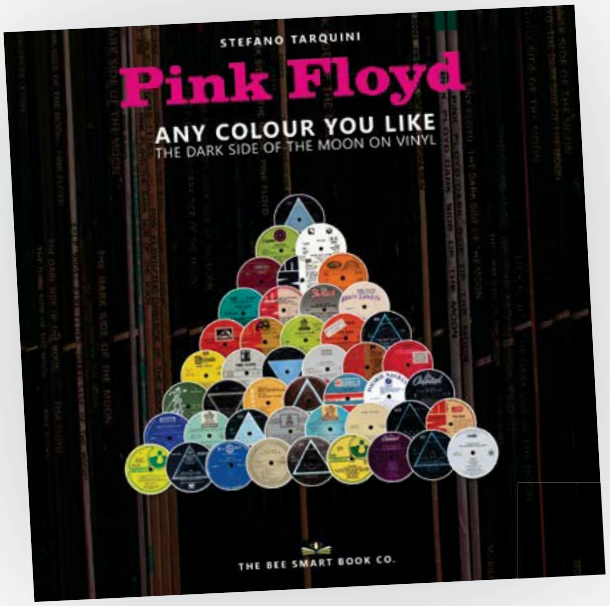
SEGUI IL CANALE SPOTIFY DI STONEMUSIC
(e inviaci la tua playlist rock! Le migliori verranno pubblicate tra le pagine di «Classic Rock»!)

The Musical books

I libri musicali sono persino troppi, alcuni ripercorrono strade già analizzate profondamente, scontrandosi anche con il web. Le nostre tre segnalazioni esaminano tre uscite particolari, che nel 2022 sono andate fuori dai soliti percorsi.

***Any Colour you Like – The Dark Side of the Moon on Vinyl* (The Bee Smart Book Co.)**

176 pagina, formato 22x22 cm, per raccontare la storia di uno dei dischi più venduti al mondo attraverso le etichette dei 33 giri. L'autore di una simile follia non poteva essere altro che uno dei Lunatics, in questo caso **Stefano Tarquini**, *alias* Mr. Pinky, collezionista di vinili targati Pink Floyd e possessore di 510 copie di TDSOTM. Il libro, uscito il 1° marzo, in occasione del 50° anniversario del capolavoro dei PF, esamina le 700 varianti conosciute del 33 giri, attraverso oltre 1000 immagini. Il libro, stampato in 500 copie numerate, è rilegato in tela.
Info libro: **www.floydstuff.com**
Info 33 giri: **https://digilander.libero.it/mrpinky**



***Prog Post Moderno – L'alba di una nuova era* (Arcana)**

Massimo Salari è un profondo conoscitore del verbo progressivo in tutte le sue declinazioni. Questo suo quarto libro (272 pagine, formato 12x24 cm, prefazione di Fabio Zuffanti) segue ***Rock progressivo italiano – 1980/2013***, ***Metal progressive italiano – La storia e i fondamentali stranieri*** e ***Neo Prog – Storia e discografia essenziale***. Di seguito la presentazione inviata dalla casa editrice. La musica rappresenta da sempre la società in cui viviamo al momento, ma c'è un genere in particolare che non si piega alle mode: il progressive rock. Artisti pionieri vanno alla ricerca di nuove sonorità e soluzioni tanto da divenire nei decenni veri e propri punti di riferimento per la musica del futuro. Il progressive rock con il tempo si distanzia fisiologicamente da se stesso e necessita quindi di una nuova collocazione. Gli anni Sessanta e Settanta sono stati fondamentali, ma la tecnologia evolve, e così inevitabilmente la nostra vita. Questo viaggio fra passato, presente e futuro narra di una nuova era e fissa un paletto necessario per non confondere più il significato di tale musica: post prog moderno. Nel libro segue uno sguardo ai pionieri, a chi ha influenzato i tempi moderni e al mondo sperimentale, quello che osa e muta l'evoluzione del rock.

***Abbiamo tutti un blues da piangere* (Gruppo Albatros Il Filo)**

Il libro di **Giovanni Tommaso** (390 pagine) non parla solo del leggendario **Perigeo**, nonostante il titolo sia quello del secondo album del gruppo (1973), bensì di tutta la sua vita musicale, ovvero dagli anni Cinquanta a oggi. Contrabbassista, compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra, Giovanni nasce a Lucca il 20 gennaio 1941. Si appassiona di musica fin da ragazzino e nel 1957 inizia l'attività jazzistica con il **Quartetto di Lucca**. È a New York tra il 1959 e il 1960; nel 1972 forma il Perigeo, che guida fino al 1977, realizzando cinque album. Svolge un'intensa attività in tutto il mondo, anche al fianco di prestigiosi gruppi come **Weather Report** e **Mahavishnu Orchestra**. Ancora oggi è musicalmente molto attivo, non a caso si "mormora" di nuovi progetti targati Perigeo.

NEL PROSSIMO NUMERO

LE ORME 1973-2023

50 ANNI DI FELONA E SORONA

RIVERSIDE

INTERVISTA A MARIUSZ DUDA

INFINITE

PROG DA FILADELFIA

IL N° 47 SARÀ IN EDICOLA DAL 17 MARZO 2023

PROG ITALIA

Prezzo di copertina 9.90€
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:

CLASSIC ROCK • VINILE • STONE MUSIC

Brand Manager: Fabio Cormio

Realizzazione Editoriale della versione italiana a cura di:
Contents srls diretta da Francesco Coniglio
A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Alexandro Baldassarini, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Vincenzo Giorgio, Claudio Lodi, Giovanni Loria, Raimondo Luciani, Roberto Masotti, Simone Mazzilli, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA:
Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione digital), Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it - 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it
Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
Mail: abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Silvia Biolcati, Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate
Distributore per l'Estero: So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI) Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e di diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs 196/03 il Titolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Per informazioni potete contattarci allo 02924321. La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

61 anni di storia, tradizione e innovazione L'industria grafica al servizio della filiera della carta stampata

artigrafiche**Boccia**spa

PRINTING EUROPE

www.artigraficheboccia.com

Scarica Evolution Print.
Inquadra questa pagina e ascolta la nostra storia.

tel: +39089303311
info@artigraficheboccia.com

PROG ITALIA

MARK-ALMOND
BLUES E ALTRE MERAVIGLIE

SARO COSENTINO
THE ROAD TO NOW

O.A.K.
NEL SEGNO DI NIKOLA TESLA

NICK DRAKE L'ULTIMA LUNA

BIMESTRALE ▸ #46 ▸ € 9,90
30046
9 772039 649369
P.I. 20-1-23 ▸ FEBBRAIO-MARZO